



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA LETTERATURA E LINGUISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI
STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURA E FILOLOGIA

XXIV/2009

A PROPOSITO DI MOZART, POTOCKI, MANZONI:
IL "DUO" MASCHILE, IL DOPPIO, IL DIALOGO.

L-FIL-LET/10 LETTERATURA ITALIANA

Coordiatore: Prof. G. Chiecchi

Tutor: Prof. G. Lonardi

Dottorando: Dott. S. Bertini

INDICE

INTRODUZIONE	2
<i>Bibliografia</i>	14
MOZART E DA PONTE: DON GIOVANNI E LEPORELLO	16
<i>Bibliografia</i>	78
IL DOPPIO NELLA STRUTTURA: IL <i>MANOSCRITTO TROVATO A SARAGOZZA</i>	82
<i>Bibliografia</i>	122
MANZONI: IL PRISMA DEI <i>PROMESSI SPOSI</i>	125
<i>Bibliografia</i>	177
<i>Indice dei nomi</i>	181

INTRODUZIONE

Tutta la tradizione occidentale accoglie, con una estrema varietà di soluzioni, coppie dinamiche di personaggi; “amici”, compagni o collaboratori, che per mezzo di una azione concertata e *dialettica* instaurano un rapporto attivo con la realtà; *praxis* e discorso. Penso alla macchina diegetica “iniziale” di Omero, nella quale, ad esempio, una coppia tipologica come quella di Ulisse e Diomede, nel libro decimo dell’*Iliade*, si caratterizza per forza dinamica e capacità interattiva. Come ha già notato Cabani nel suo *Gli Amici Amanti*¹, la coppia eroica può essere a pieno titolo considerata il primo dittico di personaggi, uniti ed innervati nell’azione, della letteratura occidentale. Un *duo* – come scegliamo di chiamarlo, in funzione delle nostre ipotesi – caratterizzato da un’amicizia guerresca, dai tratti di astuzia e saggezza, e saldato dalle finalità di una missione per nulla ordinaria, come appunto la scorribanda notturna cui sono chiamati. Il loro modo di agire sulla realtà, e quindi di accedervi, è essenzialmente performativo, basato su un rapporto *paritario*, collaborativo e dinamico. Essi parlano e agiscono.

Dopo di loro, dittici di personaggi “cooperanti” attraversano in gran numero e varietà la letteratura, andando per un verso a intersecare il grande canale tematico dell’*eros*², e per l’altro declinandosi nei tipi della coppia eroica, della coppia di viaggiatori, della coppia comica e anche della coppia speculativa. Da qui nasce l’idea di una indagine, in area moderna, intorno al “sistema narrativo minimo” del *duo*, inteso - con una definizione, potremmo dire, a “maglie larghe” - come struttura narrativa basata su una coppia parlante e agente, articolata da una duplice individualità e dal rapporto degli attori con le potenzialità del momento drammatico. Si parla cioè di sistema dei personaggi e di macchina diegetica, quindi di funzionalità organica anche in diretto rapporto con le proiezioni assiologiche di ogni singolo testo.

È chiaro, date le premesse, come la griglia d’analisi che sta a monte del nostro percorso possa essere calibrata anche sui suggerimenti critici che, per evidente affinità, la riflessione su una tradizione filosofica e indagativa originariamente fondata sul dialogo, quella *dialettica*, può fornire. Come è abbastanza noto, nella prima parte del *Menone*, mentre il dialogo assume un profilo chiaramente epistemologico, a

¹ M.C. Cabani, *Gli amici amanti*, Napoli, Liguori, 1995.

Socrate è fatto puntualizzare: “e se fosse un saggio, uno degli eristici e degli amanti delle dispute ad interrogare, gli direi: «Ho dato la mia risposta; se quel che dico non è giusto, è compito tuo prendere la parola e contestarlo». Ma se, come me e te adesso, essendo amici, volessero discutere tra loro, bisogna rispondere con un tono più mite e con maggiore argomentazione. Forse il modo più argomentativo implica non solo rispondere la verità, ma anche rispondere entro i limiti che l’interrogato dichiara di concordare”³. Mi rifaccio a uno spunto di G. Casertano: la comparsa degli “amici” fornisce una centrale indicazione sulla metodologia della *dialettica*⁴, sulla necessità di un territorio argomentativo contenuto e sgombro; l’agone dialogico vuole un *fair play* che è anche definizione del ritmo euristico. D’altra parte, la connotazione degli interlocutori diviene, nello stesso momento, marca forte del procedimento di “drammatizzazione” del discorso, questo perché conduce ai ruoli sovrapposti alle voci parlanti. Si ritrova in questo cioè una stilizzazione dell’architettura formale; un arricchimento del nesso fondante domanda-risposta, per mezzo di disposizioni psicologiche e caratterizzazioni socio-culturali, che necessariamente dirige il flusso dialogico. Dati che, secondo Migliori⁵, più propriamente sono rientrati nell’ambito di studio della “dialogica”.

Nota Ponzio che, per Bachtin, in tutta la tradizione del dialogo socratico “i personaggi si presentano come *ideologi*” mossi dall’interscambio dialettico “a rivelare gli strati più profondi del loro pensiero”⁶. “Personaggi”⁷, quindi, essenzialmente “*illustrazioni di tipi umani stabili*”⁸, ma il più delle volte caratterizzati specificatamente (ad esempio, da nomi storici) in funzione dell’ideologia di cui si fanno portatori. Ciò che per noi risulta centrale però è che, alla definizione di tali personaggi, corrisponde una distribuzione differenziata dei modi di partecipazione al dialogo. All’inizio del *Protagora*, ad esempio, a Socrate è affidato il compito di guidare, interrogando, il

² Ivi, pp. 6 ss.

³ Platone, *Menone*, 75 C 8 - D 7; in *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, Sansoni, 1974, p. 776.

⁴ G. Casertano, *Definizione, dialettica e λόγος*, in *Platone e Aristotele. Dialettica e logica*, Brescia, Morcelliana, 2008, p. 51.

⁵ M. Migliori, *Pervasività e complessità della dialettica platonica*, in *Platone e Aristotele. Dialettica e logica*, p. 187.

⁶ A. Ponzio, *Michail Bachtin*, Bari, Dedalo, 1980, p. 117.

⁷ Cfr. J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. van Schendel, Torino, Einaudi, 1973, pp. 166 – 167: “Platone poi avrebbe seguito per i suoi dialoghi particolarmente il mimografo Sofrone, e Aristotele chiama infatti il dialogo una forma del mimo – farsa – che a sua volta è una forma della commedia”.

⁸ S. Brugnolo, *L’immaginabilità dell’altro: il personaggio come forma conoscitiva*, in *Il personaggio*, a cura di C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008, p. 549.

colloquio con il giovane Ippocrate, che essendo inferiore al primo non può che cercare di rispondere. Similmente accade anche durante l'incontro con Protagora⁹. L'attore collocato nella condizione di preminenza, e quindi legittimato a fare propria l'indagine, può infatti condurre il discorso mantenendo come principalmente sua la prerogativa della domanda speculativa – e questo dipende direttamente dal pensiero filosofico di Socrate, rielaborato da Platone –. Appunto, il percorso della “dialogica”, ovvero di quella prospettiva di analisi che, già aperta da Platone, risulta per la prima volta sistematizzata nei *Topici* e negli *Elenchi sofistici* di Aristotele¹⁰, si è sviluppato toccando tali questioni. Per Aristotele la *dialettica* si qualifica essenzialmente – divergendo dalla formulazione platonica – come una “metodologia del dialogo”¹¹, a garanzia di validità della proposta assertiva. Un complesso di regole – in particolare si veda il libro VIII dei *Topici* – porta infatti alla definizione dei ruoli e dei tipi di comportamento spettanti a chi pone le domande e a chi risponde¹². Perciò, ad esempio, all'interrogante è imposto il compito di “individuare lo schema”¹³ di indagine dell'argomento e a chi replica di accertarne la validità. Ad ogni tipo di azione corrisponde una serie specifica di reazioni.

Non dimenticando questi spunti, ma nel contesto della narrativa e del teatro moderni, si muove la nostra indagine. Al di là delle prescrizioni aristoteliche, il sistema di personaggi duale può essere appunto analizzato ponendo attenzione alla specificità dei ruoli, alle diverse qualifiche degli interlocutori e al diverso carattere che la loro parola, conseguentemente, può assumere. Come vedremo, in argomento per noi saranno i rapporti fra *characters*¹⁴, ovvero “individui specifici che hanno esperienze specifiche in momenti specifici e in luoghi specifici”¹⁵; in questo senso diviene per noi necessario accogliere e comparare i costrutti diegetici articolati dall'edificio verbale, i percorsi attanziali e il loro contesto, in quanto direttamente inerenti all'attività dialogica. Ciò permette una espansione del discorso verso le questioni riguardanti l'architettura narrativa e, in particolare, il tema del *doppio*. Infine, analizzare l'attività *dialettica* di una coppia di personaggi significa, per noi, porre attenzione ai modi della loro interazione, sia essa verbale o pratica, e di verificarne la

⁹ Platone, *Protagora*, 311 B – 314 C, 330 E – 331 A, in *Tutte le opere*, pp. 672 – 674 e 683 – 684.

¹⁰ M. Migliori, *Pervasività e complessità della dialettica platonica*, p. 187.

¹¹ V. Sainati, *Storia dell'«Organon» aristotelico*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 33.

¹² Aristotele, *Topici*, 155 B; *Organon*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 2003, pp. 609 ss.

¹³ *Ivi*, 155 B

¹⁴ E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009, p. 4.

¹⁵ I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani,

funzionalità all'interno della struttura polifonica¹⁶ del testo.

Abbiamo cercato di isolare, quindi, alcune configurazioni ricorsive, inerenti al rapporto ruolo-parola, che nelle nostre ipotesi fungono da determinazioni funzionali della coppia. Di fatto, sono desumibili almeno due modalità principali del *duo*. Una associabile alla tradizione epica e antica, sul sentiero tracciato da Omero, essenzialmente *paritaria*, come già accennato. Le leggende dei Dioscuri o dei mitici fondatori di Roma, ad esempio, paiono toccate da questa linea. Un'altra - che è quella su cui lavoreremo - si basa su una disposizione sbilanciata dei poli della coppia, in condizione tipologica di *disparità*. Linea, in un certo modo, prossima alla tradizione speculativa - come abbiamo già accennato, in particolare implicata nel genere del dialogo filosofico - , che però, nel susseguirsi delle epoche letterarie, ha dimostrato tale duttilità da guadagnare una posizione di preminenza. In effetti, la differenziazione tra personaggi dialetticamente attivi, già presente in Platone, prosegue lungo tutta la storia del dialogo come genere (e, questo, indipendentemente dalle diverse e conflittuali concezioni di *dialettica* che il tempo ha visto succedersi¹⁷). Ma, generalmente, entro tutti i generi narrativi, coppie di questo tipo sono variamente ritrovabili, in funzione della naturale implicazione dinamica che la differenza fra i personaggi innesca. Qualsiasi tipo di *duo non paritario* - sia esso costituito dalle gerarchie fondamentali di padre e figlio, vecchio e giovane, o da quella gamma più complessa di differenziazioni che dal socio-culturale, come padrone e servo, arriva alla problematizzazione filosofica, come il sapiente e *sapientiae cupidus* - porta con sé una carica cinetica che mette in tensione i poli costituenti. La differenza, inevitabilmente, crea uno spazio che è possibilità di movimento. La ricerca ci ha mostrato che tale spazio può essere attraversato, in alcune situazioni, da dinamiche essenzialmente contrastive, non esplicitamente orientate verso un superamento della condizione di partenza: questo può dare luogo a coppie tipicizzate e monodimensionali, oppure a quelli che generalmente si possono definire *ensemble* comici. In altri casi le forze in atto possono corrispondere al moto di avvicinamento di un elemento rispetto all'altro; oppure, in senso più ampio, a una dinamizzazione del

1994, p. 28.

¹⁶ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 12 – 15, e *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, p. 13.

¹⁷ A. Burgio, *Storia e storie di «dialettica»*, in *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*, a cura di A. Burgio, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 14 - 15.

disequilibrio dato inizialmente. Il caso tipico è quello del moto da personaggio *inferior* a *superior*¹⁸ - implicato da una volontà di promozione o edificazione - . Sono questi i dittici maggiormente disposti all'articolazione di una prospettiva teleologica che può diventare, a tutti gli effetti, speculativa. Per cui possono “fare *duo*”, oltre agli interlocutori dei dialoghi filosofici, tutti quei gruppi di personaggi che fanno capo agli “eroi cercatori” - così li definisce Propp¹⁹ - e che realizzano tale ricerca per mezzo di una attività *dialettica*²⁰. Questo mi pare immediatamente visibile, per esempio, in uno dei luoghi iniziali della nostra letteratura: la *Commedia*. Il viaggio di Dante personaggio avviene per mezzo di un procedere *dialettico*, nel modo del *puer* che interrogando il polo *superior* della coppia - Virgilio, e poi Beatrice e San Bernardo - acquisisce sapere e coscienza. L'accesso al sapere corrisponde direttamente al moto ascensionale attraverso i tre regni. La parola di Dante non può mai disporsi in orizzontale: il dannato – seppur vi siano alcune e significative eccezioni – risponde a lui nella condizione di *inferior*, ogni anima beata fa scendere dall'alto, sul viaggiatore ultramondano, il detto.

In effetti, le possibilità di ricollocazione *ad hoc* del nostro, dirò così, “sistema minimo” si dimostrano vaste. Lo strumento può permettere una interrogazione delle modalità con cui i personaggi dialogano fra di loro e con il contesto; soprattutto, date le prerogative ipotizzate riguardo alla configurazione *non paritaria*, si può offrire come prospettiva di indagine sulle proiezioni assiologiche dell'opera letteraria nel suo complesso. Alla duttilità del paradigma analitico corrisponde però anche la necessità, nell'economia del lavoro, di una delimitazione dello spazio di analisi. Il tardo Illuminismo e il procedere del primo Romanticismo sono stati scelti come banco di prova, proprio in quanto momenti critici di un processo di trasformazione e di ripensamento del rapporto uomo-mondo: processo entro cui, oltretutto, la stessa idea

¹⁸ *Inferior* e *superior* sono definizioni di nostro conio, scelte per dare immediata evidenza al discorso.

¹⁹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 42 - 58.

²⁰ Non è fuori luogo ricondursi qui all'idea di Lévinas (E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990, pp. 301 ss.), che, soprattutto per la cultura giudaico-cristiana, l'intera esistenza poggia su una idea di Creazione come *dia-logos*; il Principio in quanto Parola - *logos* - implica infatti “alterità” - *dia* - . Bertoldi, riferendo a Ebner, spiega che “il carattere di *Wort haben* («avere la parola») che contrassegna l'uomo come natura relazionale, costitutivamente concepita entro l'orizzonte ontologico della «dualità originaria dell'esistenza», deriva dunque da quel *logos* che fonda la reciprocità delle realtà spirituali Io-Tu. [...] Il *Logos* che era in principio si pronuncia dunque in senso creante e, nell'attualità del suo venir espresso, origina l'essere come realtà personale e come evento di relazione”, di tensione verso il trascendente (A. Bertoldi, *La cristologia giovannea in Ferdinand Ebner*, in *La filosofia della parola di Ferdinand Ebner*, a cura di S. Zucal e A. Bertoldi, Morcelliana, Brescia 1999,

di *dialettica* subisce una progressiva riformulazione, giungendo a distaccarsi completamente da quella “dialogica” che fornisce supporto alla nostra ricerca. Nella nostra accezione però questo non comporta conflittualità, essendo il discorso sul *duo* prima di tutto indirizzato alle funzionalità del meccanismo diegetico. L’analisi della dialogicità interna delle opere ha, anzi, permesso di alzare lo sguardo alle proiezioni esterne dell’opera, mostrando il grado di introiezione delle prospettive culturali e filosofiche del tempo e di verificarne la risonanza proprio nelle strutture testuali.

Come spiega Blumenberg, l’età moderna allunga il proprio passo nel momento in cui il movimento prodotto dall’interesse “autocosciente” per il sapere²¹ riesce a mondare la categoria della *curiositas* dal peso delle implicazioni della morale agostiniana e della scolastica²². Nel momento cioè in cui diviene esplicita la “concorrenza con la cura della salvezza e nel conflitto con la riserva trascendentale”, per mezzo di uno “sguardo gettato [...] dietro le quinte della Creazione”²³. Lo strappo che permette l’emersione di un’idea nuova della figura del *curiosus*, riabilitata e affrancata, si qualifica quale sintomo della modificazione del rapporto uomo-mondo che andrà via via articolandosi. “Il sapere acquisito con un semplice apprendimento diviene forma derivata di un possesso di verità, di cui ogni soggetto razionale deve potersi appropriare eseguendo personalmente il lavoro cognitivo”²⁴: ovvero l’esperienza, sensibile e intellettuale, del singolo si impone essa stessa come criterio di verifica epistemologica. In un certo modo, il *dialogo* tra soggetto e realtà si fa più diretto, sempre meno disposto a mediazioni che non siano quelle di una rielaborazione - e di un *pathos* - del metodo, teso a rendere fattivo l’atto cognitivo. Non a caso Pavel Florenskij definiva, guardando anche all’epoca moderna, la filosofia come risultante di “stupore e dialettica”²⁵; “stupore organizzato”²⁶ - che fa immediatamente pensare al curioso del *Saggiatore* galileiano -, articolato dal linguaggio e teso a percepire i riverberi della molteplicità. Il punto di partenza dell’empirismo è in effetti l’idea che

pp. 71-73).

²¹ H. Blumenberg, *La legittimità dell’era moderna*, trad. it. C. Marelli, Genova, Marietti, 1992, p. 251.

²² *Ivi*, p. 391.

²³ *Ivi*, p. 251.

²⁴ *Ivi*, p. 79.

²⁵ P. A. Florenskij, *Stupore e dialettica*, trad. it. di C. Zonghetti, Macerata, Quodlibet, 2011.

²⁶ *Ivi*, p. 54.

la natura sia di per sé disposta a “raccontarsi”, “se solo glielo si permettesse”²⁷. Così, in mano a Bacone, il libro della natura²⁸ diviene un libro sotto dettatura; il che poi, in un processo di centralizzazione dell’uomo, si realizza in Descartes come la percezione che il “sé viene appreso in misura del mondo, come capacità di accordarsi alle sue condizioni mutevoli”²⁹, in una sorta di comparazione *dialettica*. È in tale contesto che un romanzo come *Don Chisciotte* può nascere, collocandosi come uno dei punti di partenza fondamentali della tradizione letteraria moderna e, in particolare, del romanzo - che già Bachtin aveva, appunto, definito come genere “galileiano”³⁰, capace di non arretrare di fronte all’empiria -. Appunto l’opera di Cervantes, non solo per la sua importanza epocale, diviene una delle presenze non eliminabili della nostra ricerca: in generale, la sua materia romanzesca andrà diffondendosi a ampio spettro, riuscendo a ancorarsi per lungo tempo nella memoria letteraria e collettiva; è di fatto importante notare, per il nostro percorso, come entro tale processo proprio la specifica struttura duale che costituisce il cuore del sistema di personaggi, la coppia dell’*hidalgo* e di Sancio, vada a risultare ombra costantemente immanente ogni volta che sulla pagina dittici di personaggi intraprenderanno, *dialogando*, grandi viaggi di esperienza, di incontro con il mondo. Non a caso soggetti vicini - o vicinissimi - come *Faust* o *Don Giovanni*, indicatori anche di una simile percezione dello sfondo socio-culturale, nel loro lungo percorso di appropriazioni e contestualizzazioni manterranno - pur nell’autonomia dei singoli itinerari - sempre a distanza relativa il modello spagnolo. Proprio l’itinerario teatrale del *burlador* è stato primo oggetto del nostro interesse, in funzione della disponibilità della sua materia a diversi tipi di attualizzazioni: sondando le diverse modulazioni che, tra Tirso de Molina, la tradizione della Commedia dell’Arte, Molière e Goldoni, nel tempo hanno arricchito il soggetto, abbiamo posto il fuoco sulla realizzazione di Mozart e Da Ponte. Forse realmente la maggiore fra tutte le versioni, è apparsa interessante come espressione di un Illuminismo non ancora avvertito della crisi culturale che, alla fine del secolo XVIII, sta maturando in seno all’Europa. In un certo modo, uno degli ultimi acuti del processo filosofico-letterario entro cui si colloca. Nelle nostre ipotesi, il libretto di Da

²⁷ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, trad. it. B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 83.

²⁸ Una immagine che, come sappiamo, è significativa appunto in quanto “rilevabile in tutte le epoche della letteratura universale”, E. R Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1948-1992, p. 336.

²⁹ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, p. 89.

³⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 92.

Ponte è ancora immerso in quel razionalismo capace di sottoporre al proprio dominio la natura e tutta la realtà: quasi mentre Lessing dichiara di rifiutare la verità da Dio per accogliere la “viva tensione verso la verità”³¹ dalla sua mano sinistra, il dialogo fra Don Giovanni, Leporello e la statua del Commendatore sembra essere slanciato oltre la semplice violazione libertina, reso sperimentazione libera sull’umano e sulle sue proiezioni metafisiche. In fondo, non sembra distante quel Maupertuis che, negli stessi anni, auspica la sperimentazione scientifica sul vivente³². In realtà, come già accennato, le due grandi linee dell’empirismo e del razionalismo - entro cui appunto può essere collocato quel *Don Giovanni* - sono, proprio in tal periodo, vicine a un punto di svolta. Si tratta in effetti di prospettive compresenti e in un certo modo complementari, che proprio un filosofo come Kant, intorno al 1781, sta facendo convergere e avviare verso il criticismo. In lui la risoluzione delle metafisiche che hanno attraversato gli ultimi due secoli corrisponde alla formulazione del carattere trascendentale dell’io, garanzia dell’atto conoscitivo oggettivo, e nel contempo alla strutturazione di quella rete di protezione per l’intelletto che corrisponde alla *dialettica*³³. La ragione raggiunge cioè piena coscienza di sé nel momento in cui si rende evidente il suo stesso limite; quello che, ad esempio, il Voltaire di un racconto filosofico come *Micromégas*³⁴ aveva già visto. Non è un caso che, ancora a fine secolo, le istanze del Romanticismo inizino a farsi presenti, preparandosi a attraversare tutta l’Europa. Lo *Sturm und Drang* è contemporaneo al percorso delle tre *Critiche*³⁵. Si diffonde quel sentimento di lacerazione e di inquietudine, di *Sehnsucht*, che rende il rapporto io-mondo inevitabilmente conflittuale e che induce, di lì a poco, l’Idealismo a spostare la questione kantiana all’interno del soggetto. Tra Fichte e Schelling la *dialettica* diviene una forza dinamica che percorre incessantemente il rapporto Io - Non Io. Ideale e reale sono polarità che il soggetto deve cercare di far rifluire in unità, magari, come per il *Sistema dell’idealismo trascendentale*, proprio

³¹ I. Kant, *Che cos’è l’illuminismo? Con altri testi e risposte di Erhard, Foster, Hamann, Herder, Lankhard, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wedekind, Wieland*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 466.

³² P. L. M. de Maupertuis, *Lettre sur le progrès des sciences*, in *Ouvres*, Hildesheim, New York, Olms, 1965-1974, pp. 400 ss.

³³ S. Sorrentino e Terrence N. Tice, *La dialettica nella cultura romantica*, a cura di S. Sorrentino e Terrence N. Tice, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, p. 11.

³⁴ F. Voltaire, *Micromégas*, in *Il toro bianco. Le orecchie del Conte di Chesterfield e il cappellano Goudman. Micromégas*, trad. it. di P. Bianconi, Rizzoli, Milano, 1963.

³⁵ Cfr. P. Martinetti, *Kant*, Milano, Bocca, 1943, pp. 99 – 112, e *Fede e Ragione*, Torino, Einaudi, 1942, pp. 73 – 96.

attraverso l'intuizione artistica. Nello stesso ambiente filosofico, la parola di Hegel, poi, anche attraverso le mediazioni di Schlegel e Novalis³⁶, permetterà un assestamento della problematica uomo-mondo che sarà pietra di paragone per tutto il pensiero successivo. Con il filosofo di Stoccarda il processo di introiezione del mondo nel soggetto permette la costituzione della realtà stessa come *dialettica*³⁷. Soggetto e oggetto divengono quindi parte dello stesso *continuum* ontologico, e il divenire storico si realizza in quanto movimento del reale - nelle sue contraddizioni - e movimento del soggetto in rapporto con il reale.

L'epoca del Romanticismo, come ha già notato Moretti, irrompe in una modernità senza "cultura della modernità"³⁸; l'accelerazione dei processi che porteranno all'affermarsi del capitalismo rende mobile la società, caratterizzata da una "proteica inafferrabilità"³⁹: la *middle class* europea è protagonista di un processo di dinamizzazione che andrà a coinvolgere e turbare anche gli estremi della scala sociale. L'Ottocento deve necessariamente rivedere le proprie categorie interpretative: l'Illuminismo, nel tentativo di non cadere in contraddizione con sé stesso⁴⁰, aveva cancellato la soglia fra le epoche, riconducendo la novità della liberazione della ragione a elementi già riconoscibili nei periodi precedenti, e in particolare nel Medioevo⁴¹. Ora, tra l'esperienza della Rivoluzione e delle guerre napoleoniche, con i cambiamenti forti che ne derivano, la percezione di uno sconvolgimento epocale si fa diffusa: inizia a farsi strada l'idea che "ogni logica riposi, tanto storicamente quanto sistematicamente, su strutture dialogiche"⁴², per cui ogni evento può essere compreso, nella complessità del suo senso, solo se immerso nel flusso *dialettico* della storia - e sarà Hegel a dare la più organica sistemazione a questa percezione - . Storia e società sono un magmatico complesso di contraddizioni, per cui personaggi come Don Giovanni e Leporello, nella loro monodimensionalità, risultano frustrati e incapaci di seguire la multirezionalità dei movimenti. L'eroe "cercatore" è obbligato a divenire plasmabile; deve scendere nella realtà e risalire trasferendone su di sé la complessità. È di fatto l'epoca del romanzo di formazione - categoria anche per noi centrale -.

³⁶ S. Sorrentino, *Filosofia trascendentale e dialettica nella cultura romantica*, in *La dialettica nella cultura romantica*, p. 95.

³⁷ A. Burgio, *Storia e storie di «dialettica»*, p. 24.

³⁸ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, p. 12.

³⁹ *Ivi*, p. 14.

⁴⁰ H. Blumenberg, *La legittimità dell'era moderna*, pp. 407 - 408.

⁴¹ *Ibidem*.

Tanto Potocki quanto Manzoni, seppur in ambienti abbastanza diversi e con modi sostanzialmente divergenti, si muovono mentre tale processo di trasformazione sta avvenendo. Franco Moretti, riferendosi all'elaborazione teorica di Lotman⁴³, aveva identificato nel romanzo di formazione romantico due principi organizzativi fondamentali: quello di "trasformazione", implicante un intreccio *open-ended*, e quello di "classificazione", più affine al pensiero hegeliano nella sua retorica teleologica, tendente a "sopprimersi in quanto racconto"⁴⁴. Queste categorie sono, in una certa misura, estendibili al nostro discorso, seppur non settorialmente concentrato sul tema del *Bildungsroman*. Il *Manoscritto trovato a Saragozza*, nel suo insieme, si configura appunto come radicale rifiuto della conclusione dell'esperienza conoscitiva aperta dal romanzo. L'invenzione narrativa, in modo esposto, è il motore di tale processo. Diversamente, i *Promessi sposi* non nascondono una vocazione contenitiva del *romanesque*, la ricerca di una definizione e di una delimitazione, che ricade direttamente sulla linea portante che fa capo al personaggio di Renzo. Una operazione, infine, sanzionata dallo stesso Manzoni, che è comunque risultante dalla volontà di preservare la problematica esistenziale che è fondo del romanzo.

Sono, in un certo modo, queste le linee direzionali sulle quali procedono i due testi. L'intellettuale polacco, strettamente legato alla cultura francese, compone quello che è stato definito *le dernier roman des Lumières*⁴⁵. Il *Manoscritto trovato a Saragozza*, scritto e rivisto tra 1794 e 1815, rappresenta un febbrile tentativo di accumulo, a giro intero, della cultura del secolo XVIII. Uno sguardo gettato all'indietro, rigoroso nell'esposizione e nell'attuazione di criteri epistemologici basati sull'osservazione empirica, toccati dalle idee del determinismo spinoziano e del sensismo, e in un certo modo cosciente della fase di crisi di tale contesto culturale. Mentre, in ambiente tedesco, l'Idealismo matura e si candida a divenire la linea forte del pensiero europeo, Potocki organizza un romanzo in cui l'Io autoriale tende a scomparire, articolato da un proliferare grandioso di tessere narrative eterogenee. Il soggetto si disperde nella molteplicità del reale, non mai realmente riducibile a unità: nella logica della ripetizione variata l'edificio romanzesco va a corrispondere a un labirinto di specchi,

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972 - 1985, e J. Lotman, *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

⁴⁴ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, pp. 15 - 16.

⁴⁵ D. Triaire, F. Rosset, *Présentation*, in J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006, p. 41.

in cui le tradizioni del romanzo nero, erotico, d'avventura, picaresco, filosofico, si fondono alla cronachistica, alla storiografia, alla vera e propria filosofia e alla speculazione scientifica. Un fenomeno non può mai risultare univoco, ma prodotto di una pluralità di prospettive in contrappunto. La realtà è un complesso di tensioni opposte e in continuo movimento: con ciò è testimoniata, quindi, una percezione del mondo e della storia in linea con il Romanticismo. Ma quella di Potocki è una reazione: il percorso di formazione di Alfonso, guidato dallo sceicco Gomelez, corre sui criteri dell'esperienza oggettiva; questo si conclude con l'acquisizione della capacità di narrare di sé, di scrivere la propria storia - che va a coincidere proprio con il romanzo stesso - ritenuta a sua volta vero e proprio strumento conoscitivo in quanto valida offerta di esperienza al lettore. È proprio questo il criterio che dà senso al romanzo, che lo rende effettivamente possibile.

Manzoni emerge da un contesto essenzialmente diverso – anche se la cultura francese tra fine e inizio secolo è sfondo comune al milanese e al franco-polacco - e la sua produzione si muove in direzione opposta a quella di Potocki. Al fondo, il percorso che dagli *Inni* porta ai *Promessi sposi* è articolazione della conflittualità, pienamente romantica, fra realtà storico-sociale e valori cristiani. L'idea di “coscienza infelice” hegeliana, posta a lato⁴⁶, spiega bene la condizione di partenza del poeta milanese e, contemporaneamente, da testimonianza di come il percorso di Manzoni si muova su quelle idee matrici del pensiero europeo che, negli stessi anni, le linee filosofiche maggiori stanno sondando⁴⁷. Non a caso già De Sanctis cercava di vedere nei *Promessi sposi* - senza tralasciare l'influenza di Vico – se non altro l'applicabilità di una concezione molto vicina a quella di Hegel: la storia come “manifestazione dell'Idea”⁴⁸, dello spirito umano. In generale, è la vena giansenistica della spiritualità manzoniana a generare la complessa *dialettica* che, in particolare, abbiamo analizzato nei *Promessi sposi*: la vicenda di Renzo e Lucia, con gli altri personaggi, si svolge sotto un cielo quasi imperscrutabile, immersa nel dinamico e contraddittorio fluire dell'*amas confus* della storia. Attraverso il doppio arco delle vicende dei protagonisti si sviluppa un incessante dialogo tra le istanze della verità morale cristiana e le

⁴⁶ C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 40. Più di uno studioso ha, in effetti, associato aspetti della riflessione di Manzoni a Hegel; va puntualizzato che, in concreto, il poeta non ebbe che poche notizie su Hegel, per mezzo del Cousin.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ F. Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 41 - 45.

pulsioni terrene del contingente; tutto il mondo romanzesco, in ogni suo aspetto, è coinvolto nell'agone esistenziale e si articola nella complessa e conflittuale pluralità delle trame attanziali. Lo stesso edificio narrativo si organizza in una polifonica molteplicità di livelli, atti a un dialogo contrappuntistico con la stessa materia romanzesca. Dialogo che però riesce a mantenere le due polarità fondamentali della riflessione manzoniana sul genere, verità e invenzione, solo in un equilibrio fragilissimo, che rischia di infrangersi non appena la verità effettuale, documentaria, storica, entra in contatto con la macchina diegetica. Il *Bildungsroman* di Renzo, imperniato su Lucia, è, nelle nostre ipotesi, il vettore di tale precarietà. Come confermerà il discorso *Del romanzo storico*, la costituzione ibrida del romanzo storico fa dei *Promessi sposi* un'esperienza irripetibile. L'antitesi del fiducioso investimento gnoseologico di Potocki sulla narrativa. Non sono distanti, in effetti, gli anni dell'ipotesi hegeliana della morte dell'arte.

BIBLIOGRAFIA

Aristotele, *Organon*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 2003.

Platone, *Tutte le opere*, trad. it. di U. Bultrighini, Roma, Newton Compton, 2009.

Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi, a cura di A. Burgio, Macerata, Quodlibet, 2007.

Il personaggio, a cura di C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

La dialettica nella cultura romantica, a cura di S. Sorrentino e Terrence N. Tice, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996.

La filosofia della parola di Ferdinand Ebner, a cura di S. Zucal e A. Bertoldi, Morcelliana, Brescia 1999.

Platone e Aristotele. Dialettica e logica, Brescia, Morcelliana, 2008.

C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002.

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1988.

H. Blumenberg, *La legittimità dell'era moderna*, trad. it. C. Marelli, Genova, Marietti, 1992.

H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, trad. it. B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1984.

M.C. Cabani, *Gli amici amanti*, Napoli, Liguori, 1995.

E. R Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1948-1992.

P. A. Florenskij, *Stupore e dialettica*, trad. it. di C. Zonghetti, Macerata, Quodlibet, 2011.

J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. van Schendel, Torino, Einaudi, 1973.

I. Kant, *Che cos'è l'illuminismo? Con altri testi e risposte di Erhard, Foster, Hamann, Herder, Lankhard, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wedekind, Wieland*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.

- J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972 – 1985.
- J. Lotman, *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- P. Martinetti, *Kant*, Milano, Bocca, 1943.
- P. Martinetti, *Fede e Ragione*, Torino, Einaudi, 1942.
- P. L. M. de Maupertuis, *Lettre sur le progrès des sciences*, in *Ouvres*, Hildesheim, New York, Olms, 1965-1974.
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.
- A. Ponzio, *Michail Bachtin*, Bari, Dedalo, 1980.
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966.
- V. Sainati, *Storia dell'«Organon» aristotelico*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- F. Tessoro, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.
- E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009.
- D. Triaire, F. Rosset, *Présentation*, in J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006.
- F. Voltaire, *Micromégas*, in *Il toro bianco. Le orecchie del Conte di Chesterfield e il cappellano Goudman. Micromégas*, trad. it. di P. Bianconi, Rizzoli, Milano, 1963.
- I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1994.

1 – MOZART E DA PONTE: DON GIOVANNI E LEPORELLO

Scegliamo di aprire il nostro discorso guardando a un'opera essenzialmente diversa dalle due che seguiranno: un dramma in musica. Cercheremo di interrogare uno dei più limpidi e svettanti capolavori della cultura moderna: *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni*, di Wolfgang A. Mozart e Lorenzo Da Ponte.

Il nostro sondaggio sul *duo* procede quindi nel segno di per sé duplice di poesia e musica. In particolare, nella celebre scena del cimitero, si offriranno alla nostra analisi le gesta della coppia Don Giovanni-Leporello.

1.1 – “Che bella notte!”

Riportiamo quindi, per intero, la scena undicesima dell'Atto II; a fianco delle parole del libretto ci siamo curati di aggiungere (in corsivo) alcune notazioni prelevate direttamente dalla partitura musicale, funzionali alla nostra indagine:

[Cimitero circondato da un muro; diversi monumenti equestri, fra cui quello del Commendatore. Chiaro di luna.]	1
Don Giovanni; poi Leporello; la statua del Commendatore.	
<i>Recitativo secco</i>	
DON GIOVANNI (entra scavalcando il muro. Ridendo)	5
Ah! ah! ah! ah! questa è buona!	
Or lasciala cercar. Che bella notte!	
È più chiara del giorno: sembra fatta	
per gir a zonzò a caccia di ragazze.	10
È tardi?	
(guarda sull'orologio)	
Oh, ancor non sono	
due della notte. Avrei	
voglia un po' di saper come è finito	15
l'affar tra Leporello e Donn'Elvira:	
s'egli ha avuto giudizio...	
LEPORELLO (di dentro, ad alta voce)	
(Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.)	
DON GIOVANNI	20
LEPORELLO (dal muro)	
Chi mi chiama?	
DON GIOVANNI	
Non conosci il padron?	

LEPORELLO	Così no 'l conoscessi!	
DON GIOVANNI	Come? Birbo!	25
LEPORELLO	Ah, siete voi. Scusate!	
DON GIOVANNI	Cosa è stato?	
LEPORELLO	Per cagion vostra, io fui quasi accoppato.	
DON GIOVANNI	Ebben, non era questo un onore, per te?	30
LEPORELLO	Signor, ve 'l dono.	
DON GIOVANNI	Via, via, vien qua: che belle cose ti deggio dir!	
LEPORELLO	Ma cosa fate qui?	
DON GIOVANNI	Vien dentro, e lo saprai.	35

(Leporello passa il muro e cambia mantello e cappello con Don Giovanni)

DON GIOVANNI	Diverse istorielle, che accadute mi son da che partisti, ti dirò un'altra volta; or la più bella ti vo' solo narrar.	40
LEPORELLO	Donnesca, al certo.	
DON GIOVANNI	C'è dubbio? Una fanciulla bella, giovin, galante, per la strada incontrai. Le vado appresso, la prendo per la man: fuggir mi vuole.	45
	Dico poche parole: ella mi piglia sai per chi?	
LEPORELLO	Non lo so.	
DON GIOVANNI	Per Leporello.	
LEPORELLO	Per me?	50
DON GIOVANNI	Per te.	
LEPORELLO	Va bene.	
DON GIOVANNI	Per la mano ella allora mi prende.	
LEPORELLO	Ancora meglio.	55
DON GIOVANNI	M'accarezza, mi abbraccia: «Caro il mio Leporello... Leporello mio caro...». Allor m'accorsi ch'era qualche tua bella.	
LEPORELLO	(Oh, maledetto!)	60
DON GIOVANNI	Dell'inganno approfitto. Non so come mi riconosce: grida. Sento gente, a fuggir mi metto, e, pronto pronto, per quel muretto in questo loco io monto.	
LEPORELLO	E mi dite la cosa con tale indifferenza?	65
DON GIOVANNI	Perché no?	
LEPORELLO	Ma se fosse costei stata mia moglie?	
DON GIOVANNI	Meglio ancora!	70
(ride molto forte)		

Recitativo drammatico

Adagio

2 Oboi, 2 Clarinetti in si bem., 2 Fagotti, 3 Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Contrabbassi.

COMMENDATORE	Di rider finirai pria dell'aurora.	
DON GIOVANNI	Chi ha parlato?	
LEPORELLO (con atti di paura)	Ah! qualche anima sarà dell'altro mondo, che vi conosce a fondo.	75
DON GIOVANNI	Taci, sciocco! Chi va là? chi va là?	
(mette mano alla spada, e cerca qua e là pe 'l sepolcro dando diverse percosse alle statue ecc.)		80
<i>Recitativo drammatico, come prima</i>		
COMMENDATORE	Ribaldo audace! Lascia a' morti la pace.	
<i>Recitativo secco</i>		
LEPORELLO	Ve l'ho detto...	
DON GIOVANNI (con indifferenza e sprezzo)	Sarà qualcun di fuori che si burla di noi...	85
LEPORELLO	Ehi! Del Commendatore non è questa la statua? Leggi un poco quella iscrizione. Scusate... non ho imparato a leggere a' raggi della luna...	90
DON GIOVANNI	Leggi, dico!	
LEPORELLO (legge)	«Dell'empio che mi trasse al passo estremo qui attendo la vendetta»...	95
(a Don Giovanni)	Udiste?... Io tremo!	
DON GIOVANNI	O vecchio buffonissimo! Digli che questa sera l'attendo a cena meco	100
LEPORELLO	Che pazzia! Ma vi par... Oh, dèi! mirate che terribili occhiate egli ci dà. Par vivo! par che senta, par che voglia parlar...	105
DON GIOVANNI	Orsù, va' là, o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.	
LEPORELLO	Piano, piano, signore: ora ubbidisco.	
<i>N. 24 - Duetto</i>		
<i>Allegro</i>		
<i>Archì, 2 Flauti, 2 Fagotti, 2 Corni in mi.</i>		
LEPORELLO (alla statua)	O statua gentilissima del gran Commendatore...	110
(a Don Giovanni)	Padron, mi trema il core: non posso terminar...	

DON GIOVANNI	Finiscila, o nel petto ti metto quest'acciar!	115
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	(Che impiccio! che capriccio! Io sentomi gelar.)	
DON GIOVANNI	(Che gusto! che spassetto! Lo voglio far tremar.)	
LEPORELLO	(alla statua) O statua gentilissima benché di marmo siate...	120
(a Don Giovanni)	Ah, padron mio, mirate che séguita a guardar.	125
DON GIOVANNI (a Leporello)	Mori!	
LEPORELLO (alla statua)	No, no, attendete.	
	Signor, il padron mio... badate ben, non io... vorria con voi cenar... (la statua china la testa) Ah! ah! ah! che scena è questa!... oh, ciel! chinò la testa!	130
DON GIOVANNI	Va' là, che se' un buffone...	135
LEPORELLO	Guardate ancor, padrone...	
DON GIOVANNI	E che deggio guardare?	
LEPORELLO	Colla marmorea testa ei fa... così... così...	140
(imita la statua)		
DON GIOVANNI	Colla marmorea testa ei fa così... così...	
(alla statua)		
	Parlate! Se potete, verrete a cena?	145
COMMENDATORE	Sì.	
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	Mover mi posso appena mi manca, oh, dèi! la lena!	150
	Per carità, partiamo, andiamo via di qua.	
DON GIOVANNI	Bizzarra è inver la scena! Verrà il buon vecchio a cena. A prepararla andiamo, partiamo via di qua. ¹	155

¹ L. Da Ponte, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981; di qui in poi il testo sarà indicato con la sigla *DG*, seguita dalle indicazioni di atto, scena, e nel caso del testo sopra citato, di riga.

La splendida scena si apre con la diabolica risata di Don Giovanni, quasi consegnandoci in anticipo la cifra complessiva degli avvenimenti che stanno per essere descritti. Notte chiara, un cavaliere *en travesti* entra irruentemente in scena e inonda il silenzioso cimitero che gli fa da palcoscenico con un'irridente prolusione sul favore che il buio concede alle "donesche imprese"². Il camposanto gli si offre come rifugio dopo l'ennesimo tentativo di seduzione (e, si noti, per l'ennesima volta fallito): all'apertura del secondo atto Don Giovanni convince il suo servo – o meglio, spalla – Leporello ad uno scambio d'abiti, nel tentativo di adescare la bella cameriera della furiosa e lacerata Donna Elvira. Il *cliché* narrativo – come vedremo, anche luogo di esposizione di una delle linee tematiche caratteristiche della *pièce* – funge da motore per gli avvenimenti successivi, permettendo alla trama di dilatarsi nel doppio filone di accadimenti che interessa la coppia momentaneamente spartita del cavaliere e del suo servo: Don Giovanni, creduto Leporello, impegnato a ingannare il geloso contadino Masetto; Leporello, creduto Don Giovanni, occupato a intrattenere Donna Elvira e poi a sfuggire l'ira vendicatrice di Donna Anna e Don Ottavio. È proprio nel sepolcreto che il *duo* si ricongiunge e a noi si presenta: Leporello, servo pavido, centro comico della diade, si trascina affannato fra le lapidi, coinvolto a forza in imprese del medesimo stampo di quelle del padrone e per questo costretto a una fuga pusillanime; Don Giovanni, aristocratico con "anima di bronzo"³, salta lo stesso "muretto", tutto intenzionato a farsi vanto delle beffe che nella notte ha messo in atto (anche ai danni dello stesso Leporello; pare infatti che una sedotta *en passant* potesse essere una bella del servo).

Un rapido scambio di battute ben chiarisce la gerarchia che governa il *duo*: "È desso. Oh, Leporello!"/ "Chi mi chiama?"/ "Non conosci il padron?"/ "Così no 'l conoscessi!"/ "Come? Birbo!"/ "Ah, siete voi. Scusate!"⁴. Un riconoscimento che si protrae per dar spazio alla comica dissidenza del servo.

Il recitativo secco⁵ sostiene il dialogo fra i due, e in particolare il racconto delle imprese di Don Giovanni, fino a quando, con una improvvisa impennata melodica, la risata del cavaliere si alza e inizia a librarsi. Ma appena il fiato arriva a dispiegare il fraseggio,

² DG, II, xi, 41.

³ Ivi, II, i.

⁴ Ivi, II, xi, 25.

⁵ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p. 219.

facendolo culminare in un ampio La, questo inaspettatamente viene raggiunto e vinto da una profonda e sovrumana voce, contornata da fiati gravi (“oboi, clarinetti, fagotti, tromboni e bassi”⁶). “Di rider finirai pria dell’aurora”⁷: sono le parole che echeggiano nella notte con l’incedere di una inaspettata e ineluttabile sentenza. Il cavaliere, turbato e quasi irritato, cerca spiegazioni; Leporello, spaventato, ci fornisce la più limpida spiegazione: “ Ah! qualche anima/ sarà dell’altro mondo,/ che vi conosce a fondo”⁸. Mano alla spada, per battere le lapidi alla ricerca di chi si sta burlando di loro, e di nuovo l’incontro con la monolitica voce: “Ribaldo, audace!/Lascia a' morti la pace”. La declamazione, maestosa e solenne, discendente, marca uno scarto forte rispetto al leggero e nervoso recitativo che accompagna la coppia. La reazione di Don Giovanni, in didascalia indicata da *indifferenza e sprezzo*, ci permette di iniziare a tratteggiare il personaggio: l’inumano viene in prima battuta escluso da qualsiasi tipo di considerazione; mentre il servo calca la mano – “Ve l’ho detto” – sulla possibile presenza fantasmagorica il cavaliere chiarisce che “sarà qualcun di fuori / che si burla di noi...”⁹. A un tratto però lo sguardo del giovane signore si alza sopra le semplici pietre tombali e si sofferma su di una maestosa statua: “ Ehi! Del Commendatore/ non è questa la statua?”¹⁰. Leporello viene costretto a leggere l’iscrizione che conferma quella essere proprio l’effigie funeraria del Commendatore, trafitto dal protagonista all’apertura della *pièce*.

La commistione particolare di eventi permette allora al personaggio di Don Giovanni di dispiegarsi, di mettere in atto il gesto che risolve l’intera macchina narrativa: “O vecchio buffonissimo! / Digli che questa sera / l’attendo a cena meco”¹¹; il cavaliere invita il morto a cena. Si prefigura già l’ultima scena, il convito finale. L’ultramondano a questo punto non è semplicemente negato (come ci si aspetterebbe ad esempio da un libertino magari specificatamente declinato come ateo¹²), ma disposto all’irrisione, sfrontatamente sfidato. Il cavaliere cede al gusto della prevaricazione (e per certi versi si potrebbe pensare che solo questo è il motivo scatenante del gesto) mentre spinge Leporello a formulare l’invito

⁶ *Ibidem*.

⁷ *DG*, II, xi, 82.

⁸ *Ivi*, II, xi, 74 – 76.

⁹ *Ivi*, II, xi, 83 – 86.

¹⁰ *Ivi*, II, xi, 87 – 88.

¹¹ *Ivi*, II, xi, 99 – 101.

¹² Su questi termini, riferiti al personaggio, torneremo parlando della tradizione che precede l’opera mozartiana.

– “Che gusto! che spassetto! / Lo voglio far tremar”¹³ - in un canto volubile e leggero, perfettamente opposto a quella “pietrificazione timbrica dello strumentale, a grossi blocchi”¹⁴, che Mozart riceve da Gluck come formula tipica per l’affacciarsi sulla scena della Morte e dell’Ultraterreno; il pavido omuncolo porge la richiesta, la statua risponde, china la testa più volte terrorizzando il richiedente, come se non bastasse preso in giro dal padrone che non ne scorge i movimenti. L’intervento di Leporello è forse tutto riassunto sul pentagramma dalla “figuretta tremolante”¹⁵ che, passando dai violini ai legni, sembra capace di incalzare e insieme di imitare la tremante voce. Il nuovo chino è però visto anche da Don Giovanni che, in tutta la sua eroica intemperanza, rinnova l’invito: “Verrete a cena?”. La risposta è di nuovo immensa nell’orchestrazione, il semplice “Sì” del testo viene tramutato dalla massa orchestrale in un *apax* di intensità tragica, la tonica di Mi maggiore chiude e schiaccia la sensazione di sospensione che la dominante dava alla domanda del cavaliere. Da notare che tutta la sequenza viene preparata da Mozart con una modulazione che mira ad asciugare il *mélange* – qui azzardiamo, scespiriano – permettendo al *serio* di spiccare sul *comico*: Jouve parla di una vera “depressione”¹⁶ aperta dall’accordo di flauti e corni, ulteriormente modulata dall’ingresso di un inaspettato Do maggiore.

Nuovamente però il commento della musica sterza, “frizza e barbaglia”¹⁷, come dice Abert, commentando nervosamente la duplice reazione dei protagonisti. Di qui le frasi del nostro *duo* si intrecciano in un duetto serratissimo e concitato, momento di forte incontro e contrasto dialogico: mentre uno vuol solo fuggire, l’altro commentando come semplicemente “bizzarra” la scena, pensa al modo in cui disporre il futuro banchetto.

Siamo evidentemente di fronte a un *duo* in azione, inserito nella complessità dell’occasione drammatica - e vedremo quale importanza ha, relativamente all’intreccio, il rapporto fra i personaggi e la contingenza - come suo motore. Due attori, calati all’interno di un contesto carico di potenzialità assolutamente fuori dall’ordinario – e mi riferisco in particolare al dialogo con l’oltretomba – , “dialogando”, e soprattutto

¹³ *DG*, II, xi, 118 - 119.

¹⁴ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 219.

¹⁵ *Ivi*, p. 222.

¹⁶ P. J. Jouve, *Il Don Giovanni di Mozart*, a cura di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001, p. 90.

¹⁷ H. Abert, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985, III, p. 467.

“domandando”, avviano la macchina narrativa, permettono la sua totale espressione. Un dittico *dispari*, evidentemente, costituito da un personaggio *superior* e da uno *inferior*.

Certo, a questo va aggiunto, moltiplicando i livelli di analisi, che la coppia è gestita secondo un doppio linguaggio: Don Giovanni e Leporello sono personaggi drammatici, provenienti da una lunga e complessa tradizione, e nello stesso momento personaggi cantanti di un'opera in musica, “buffi” o “buffi di mezzo carattere”, ovvero bassi o baritoni. La diade nostro argomento è appunto narrata e, forse soprattutto, musicata. La luminosa duplicità dei personaggi consuona con il doppio linguaggio che concorre a definirli. Starobinski parla della commistione di melodie e parole nelle opere di Mozart e Da Ponte come di un grandioso esempio di chiarezza espositiva, sviluppata da un fraseggio continuamente dialogico che rende irriducibili gli estremi, anzi li valorizza nel loro contrasto.

L'importante, per Mozart, era che la musica e le parole insieme occupassero assolutamente ogni istante e fossero sempre in primo piano nello svolgimento dell'avventura scenica. La musica, allora, non era più una sorta di espansione ridondante della parola poetica, ma il suo imprevedibile rilancio. Con un testo di Da Ponte il gioco era fattibile. E non ci limiteremo a dire che, con la loro concisione e la loro leggerezza, con le loro repentine trovate, i libretti di Da Ponte lasciavano a Mozart margini sufficienti per condurre il suo gioco: quei testi avevano in se stessi una tale carica di energia e una così grande carica propulsiva, che la musica, rimbalzando sulla parola e con la parola, poteva aprirsi la strada in uno spazio che assoggettava alle proprie leggi.¹⁸

Appare allora evidente che mentre il nostro discorso si dispone a concentrarsi su uno specifico testuale, sulla tessitura drammatica che è nel libretto, si impone la necessità di mantenere attiva una attenzione alla collaborazione fra i linguaggi, al contrappunto vivo che articola l'opera. Cercheremo di farlo senza la pretesa di una copertura a giro intero, isolando alcuni nessi significativi.

Scegliamo a questo punto di attaccare la questione da due lati: prima sondando la tradizione, entro il complesso percorso di riscritture che fonda questo eccezionale incrocio di elementi narrativi, poi vagliando il carattere del *duo* e le sue prospettive.

1.2 – Storia esterna

In prima battuta, compiamo un breve passaggio sulla storia esterna dell'opera. La genealogia della nostra coppia e in particolare del personaggio principale, come già suggerisce Kierkegaard¹⁹, affonda le proprie radici nell'Europa cristiana: se vale il principio che una realtà, percepita ma non localizzata, una volta espunta o bandita assume presenza e definizione *in absentia*, allora sul cristianesimo ricade la responsabilità di aver indotto la sensualità nel mondo. Il Don Giovanni "interprete falloocratico" della realtà, come dice Wertheimer²⁰, poggia inizialmente su questa base. Le prime attestazioni in forme drammatiche, agli inizi del XVII secolo - e in particolare dalla *pièce* che ne avvia concretamente la tradizione, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, di Tirso de Molina - si allineano e sviluppano, anche allargandole, queste coordinate.

Accenniamo a un possibile preludio. Prescindendo dalle ipotesi di filiazione da alcuni soggetti classici - Curi, Macchia, e in particolare Bramani, ne fanno brevi panoramiche²¹ -, le prime notizie riguardo al nostro oggetto di indagine risalgono al 1615, anno in cui si attesta la rappresentazione, presso il teatro gesuita di Ingolstadt, di *Storia del conte Leonzio che, corrotto da Machiavelli, ebbe una fine terribile*. Molto probabilmente il componimento rientra in quella tradizione, tra XVI e XVII piuttosto viva nei paesi mitteleuropei, formata da drammi in latino stesi per essere recitati nei collegi religiosi tedeschi. Il testo, ricostruito da G. Gendarme de Bevoite nel 1970, venne descritto dal gesuita Paolo Zehentner, all'incirca nel 1643²²: si narrano le vicende di un certo conte Leonzio che, influenzato direttamente da Machiavelli, diventa miscredente. La parte notevole riguarda il passaggio conclusivo, in cui il succitato ateo se la prende, insultandolo, con il teschio di un defunto (Amleto echeggia?), invitato poi a cena. Il defunto si presenta al convito e trascina all'inferno il protagonista. Evidentemente ci sono consonanze forti con le linee tematiche che conosciamo, ma è di fatto impossibile

¹⁸ J. Starobinski, *Le incantatrici*, trad. it. C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, p. 69.

¹⁹ S. Kierkegaard, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. it. R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994, pp. 2 ss.

²⁰ J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, trad. it. G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 17.

²¹ U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 35 ss. G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 18 ss.

²² Cfr. G. Macchia, *Vita e avventure di Don Giovanni*, p. 109.

stabilire rapporti di relazione diretta con la linea maestra della tradizione, che nasce sempre in ambiente ecclesiastico, ma in Spagna, e della quale le fonti rimangono nebulose. Sempre Curi arriva a chiudere la prospettiva individuando un tappeto di leggende simili ma essenzialmente autonome, attestate in varie zone d'Europa²³.

L'atto di nascita ufficiale è, quindi, il dramma di Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, rappresentato probabilmente per la prima volta nel 1625 dalla compagnia di Paolo Orosio, a Napoli. La *pièce* è uno dei vertici della produzione del frate, appartenente all'Ordine della Mercede, Gabriel Téllez (questo è il vero nome); in questa, come in *El Condendado por desconfiado*, entrano temi che sono centro del coevo dibattito teologico: il libero arbitrio e la predestinazione. È pubblicata da Manuel de Sande, a Siviglia, tra 1628 - 29 (edizione perduta), immediatamente dopo un momento di particolare tensione fra la Junta de Reformación e l'autore, considerato licenzioso. Anche in seguito a questo la vicenda editoriale è in realtà complessa e ancora non chiara²⁴, intrecciata alla circolazione che il testo ebbe fra le compagnie teatrali: abbiamo citato la rappresentazione napoletana del '25; a questa va affiancata la *mise en scène* di Siviglia del '26, per quella compagnia di Roque de Figueroa che fu in contatto proprio con Manuel de Sande, molto probabilmente per l'acquisizione del testo. *El burlador* riapparirà poi nel 1630, a Barcellona, nelle *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y de otros autores*.

In pieno clima di Controriforma nasce un'opera esemplare - ricordiamo che l'autore esordisce come autore di *autos* e drammi agiografici - in cui "l'immagine d'un simbolo della trasgressione è dell'eversione morale" si colloca "in un seduttore più o meno da strapazzo"²⁵. In questa opera sono messi in campo tutti quegli elementi che diverranno i perni della struttura narrativa - su questo argomento si veda Rousset²⁶ - : il morto, l'invito a cena, lo scontro fra umano e divino, l'esercito delle sedotte. Già qui l'eroe non è solo: il servo Catalinòn lo accompagna; da subito, quindi, il sistema dei personaggi si centra su di un *duo*. Tirso presenta le vicende di un *burlador* seduttore, erotomane, incontinente, ma soprattutto "ingannatore": il primo Don Giovanni che investe la letteratura europea è un

²³ U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, pp. 40 - 42.

²⁴ Alcuni studiosi, come J. Molla, A. González Palecia, A. K. G. Paterson, si sono occupati diffusamente del problema.

²⁵ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 4.

orditore di trame e inganni, rivolte a gonnelle ma non solo, che trova supremo gusto proprio nel gabbo. Non solo l'atto sessuale puro e semplice, ma le promesse non mantenute, le bugie, le burle architettate e attuate ai danni di chiunque (compresi, va precisato, i personaggi maschili), la derisione sfrontata dell'umano e del divino, sono la carta d'identità di questo personaggio. Insieme a questo c'è, ancorato al personaggio, un profondo "senso di squallore che emana dalla rappresentazione del modo di vivere dell'aristocrazia del tempo"²⁷, come appunta Pirrotta.

Il soggetto immediatamente confluisce nei repertori della Commedia dell'Arte, acquisendone i modi, e attraverso questa si diffonde in tutta Europa. Una prima attestazione del passaggio in Italia del materiale drammatico è data dalla perduta traduzione napoletana di Onofrio Gilberto - nominata per la prima volta, con data di pubblicazione 1652, nella bibliografia di Leone Allacci (1755); citata poi anche da Goldoni - . Molto ravvicinata cronologicamente - o forse precedente - doveva essere anche la versione di Cicognini, stampata nel 1671, morto lui tra 1650 e 1651. Abert appunta che entrambi i testi si inseriscono tra i canovacci della Commedia dell'Arte²⁸. Si intrecciano quindi al dramma spagnolo i caratteri del teatro "all'improvviso": le *gag* e i personaggi fissati e ripetibili, i giochi verbali e mimici di provato successo, che in alcuni casi entreranno a pieno titolo nel materiale che tradizionalmente costituisce la *pièce* (ad esempio la famosissima "lista"). La stessa coppia di Don Giovanni e relativo servo (spesso, appunto, un Arlecchino) trattiene molti dei caratteri che sono propri di queste rappresentazioni. Numerosissimi scenari sono attestati; merito di Macchia l'averne raccolti alcuni²⁹. Fra questi, verso la metà del secolo, ne incontriamo uno di relativa importanza: *L'Ateista fulminato*, titolo che poi si manterrà anche nei *Don Giovanni* francesi di Rosimond (1669) e Dorimond (nell'edizione del 1659). La struttura della vicenda è sviluppata sulla falsariga del testo spagnolo, centrata sulle vicende del dissoluto Conte Aurelio e sul suo compagno Bertolino. Il cuore della vicenda è ancora la sfida al divino, questa volta sotto forma di varie statue animate. Proprio il titolo però ci suggerisce il fatto che, sul personaggio principale, già a questa altezza, inizino a riversarsi

²⁶ Cfr J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 27.

²⁷ N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.

²⁸ H. Abert, *Mozart*, p.383.

²⁹ G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*.

attenzioni critiche capaci di spostare l'asse interpretativo: sulle burle è gettata la pesante ombra dell'empietà. Il *burlador* diviene un ateo: non solo deride il trascendente, ma lo nega - torna così a consuonare il dramma di Ingolstadt - . Il miscredente assurge, pericolosamente, al ruolo di *esprit fort*, non a caso mentre intellettuali come Pierre Gassendi o Cyrano de Bergerac - e, più avanti, Bernard Le Bovier de Fontenelle e Pierre Bayle - stanno ricavando spazio per quel che viene definito "libertinismo erudito". Questo "appesantimento" del peccato del nostro personaggio corrisponde di fatto ad una accentuazione moralistica, ben testimoniata dai titoli di alcuni degli scenari di cui abbiamo notizia; la figura del Commendatore, di chi esegue la condanna dell'ateo, comincia ad avere un rilievo forte: compare un titolo, come *Il convitato di pietra*, che arriverà fino a Puškin; molto interessante è notare che lo spettacolo allestito dall'Arlecchino, di grande fama soprattutto a Parigi, Domenico Biancolelli, è intitolato appunto *Le festin de pierre*³⁰.

Esattamente in questo terreno affonda le radici il *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665) di Molière: testo probabilmente non fra i migliori del drammaturgo, affine e vicino al *Tartuffe*; forse proprio per questo chiaramente concentrato, con forte impronta filosofica, su una figura di Don Giovanni pensatore ateo. Opera duramente colpita dalla mano perseverante della censura, al punto di impedire ora l'accesso al testo nella sua prima stesura, sicuramente molto importante per il suo ruolo di cerniera fra la varietà delle messe in scena dei comici dell'arte e l'antecedente letterario. Come appunta Pirrotta, infatti, il dramma nasce molto probabilmente da un significativo contatto con i comici italiani: impostato sulla base di quella tradizione teatrale e su una più che probabile visitazione del testo di Tirso³¹. È possibile verificare che molto del materiale caratterizzante, anche strettamente comico, proviene dalla *Comédie italienne* (una successiva analisi permetterà di riportare rilievi puntuali). In realtà è pure necessario tener aperta la possibilità, come suggerisce Curi, che la stesura in prosa di Onofrio Gilberto possa aver condotto Don Giovanni in Francia³², influenzando quindi anche Molière.

A livello strutturale è possibile notare che l'assetto dell'intreccio non appare molto variato rispetto al dramma dell'autore spagnolo; caratteristica è invece la distribuzione

³⁰ N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 22.

³¹ *Ivi*, p. 23.

dei pesi all'interno del sistema dei personaggi, sensibilmente mossa: l'esempio più evidente corrisponde alla scomparsa di Donna Anna e all'invenzione di Donna Elvira, già sfumata di dolorosa passione. In senso più ampio, seguendo Abert³³, con il drammaturgo francese si arriva a un primo approfondimento psicologico del materiale drammatico: una certa "razionalistica consequenzialità", di un "bravo figlio dell'era di Luigi XIV"³⁴, porta all'ispessimento degli stessi personaggi, in questo modo atti a fare da cassa di risonanza alla corposa elaborazione filosofica dell'autore. Sotto questa luce allora possiamo notare che proprio le ultime caratterizzazioni di Don Giovanni, come notato rivolto all'ateismo, trovano forse nel cinismo razionalista del *burlador* di Molière un luogo di piena espressione. L'opera rimane sulle scene grazie alla versione in alessandrini di T. Corneille, 1677; inoltre è certamente importante per il *Nouveau festin de pierre*, 1669, del già citato Rosimond.

Ancora, in questi stessi anni rileviamo il primo passaggio del soggetto al genere operistico: nel 1669 si trova testimonianza di un libretto, *L'Empio punito*, di Acciaiuoli per musica di Melani (lo spettacolo venne probabilmente dato però con il titolo al tempo più diffuso de *Il Convitato di pietra*³⁵). L'opera si caratterizza per un insolita ambientazione idilliaca, in cui Don Giovanni prende il nome di Acrimante e il parco di personaggi bassi è funzionale a creare trame parallele, comiche e serie, sempre a sfondo amoroso. Macchia introducendo il testo accenna ad un certo manierismo parlando di "molli versi [...] entro il quadro finto di una natura idilliaca e letteraria"³⁶. Di fatto, la riambientazione operata dal nobile romano appare funzionale, in una certa misura, a una sottolineatura, senza eliminazione dei più spiccati elementi comici, del lato "serio" del soggetto. Inoltre, è attestato che la realizzazione fu luogo di esercizio per la particolare disposizione dell'autore a inserire "grandiosi effetti scenici e interventi di macchine spettacolari delle quali pare fosse egli stesso inventore"³⁷. In effetti, la particolare coloritura dell'opera introduce ad alcuni dei sapori che saranno ben marcati nel nuovo secolo.

³² U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, p. 102.

³³ H. Abert, *Mozart*, p.383.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Si fa riferimento ad una lettera di Salvator Rosa a Giovan Battista Ricciardi, riportata da Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 77.

³⁶ *Ivi*, p. 207.

In generale si è parlato del Settecento come di una fase di progressivo indebolimento per Don Giovanni: le radici barocche del *burlador* inevitabilmente trovano un terreno non facile fra gli spiriti del tempo. Macchia specifica che già “alla fine del Settecento Don Giovanni [...] sembrava aver esaurito il suo ciclo”³⁸. In effetti il panorama italiano pare assecondare questa tendenza, in particolare pensando al solco segnato durante la prima parte del secolo dall’esperienza dell’Arcadia. Nelle “colonie” che variamente andavano proliferando lungo la penisola, dopo la fondazione romana del 1689, erano ampiamente dibattuti i problemi riguardanti il teatro tragico, considerato caduto e abbandonato, e la commedia, guastata e corrotta. In clima di temperato razionalismo, legato ad una netta reazione al teatro “improvvisato”, l’inverosimiglianza e il *mélange* che caratterizzano fin dalle prime battute il materiale riguardante Don Giovanni dovevano risultare ostici, addirittura stonati. A riprova, l’unica elaborazione con intento letterario, in questi primi anni del secolo, è inerente a un tentativo forte - ma si noti, senza seguito - di alterazione e reinterpretazione dei tratti salienti del soggetto: il *Don Giovanni Tenorio* di Goldoni. Il drammaturgo veneziano - arcadico con il nome di Posisseno Fegejo - cerca di darne una variante edulcorata e realistica, peraltro in linea con la propria riflessione sul teatro: Mila lo giudica un “piatto lavoro teatrale”³⁹. Attraverso gli scritti dell’autore è forse possibile ricavare dati sulla percezione diffusa nell’ambiente culturale, almeno in area veneta, in quel momento; nell’edizione fiorentina del 1753, per Paperini, l’autore considera il soggetto di Don Giovanni sentenziando che “mai di peggio poteasi veder rappresentare”. Inoltre, per quel che riguarda il successo popolare:

Se vogliamo esaminare i soggetti che concorrevano, e tuttavia in folla concorrono, vedremo essere il grande uditorio composto di serve, di servitori, di fanciulli, di gente bassa, ignorantissima, che delle scioccherie si compiace, e appagasi delle stravaganze.⁴⁰

Si comprende come il centro della polemica di Goldoni si applichi proprio al rapporto fra pubblico e l’abbondanza di “improprietà” e “inconvenienze”⁴¹ che egli rileva.

³⁷ N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 28.

³⁸ *Ivi*, pp. 39 - 40.

³⁹ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 7.

⁴⁰ C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, IX, p. 216.

⁴¹ *Ibidem*.

Esemplificativa è la sostituzione della statua ambulante con il vecchio meccanismo teatrale del colpo di fulmine. Fatto per noi assolutamente rilevante è però, in prima battuta, la conseguente eliminazione del servo di Don Giovanni: la coppia è infranta. La scelta risulta chiaramente in linea con le idee che con gli intellettuali dell’Arcadia stavano sviluppando riguardo il testo drammatico, impuntate su una scissione di *comico* e *serio* : come Pirrotta nota, il *Don Giovanni Tenorio* fa parte di quella produzione goldoniana, compresa fra 1732 e 1739, tentata dal “miraggio di una restaurazione del teatro drammatico”⁴² e affine all’impostazione dei testi per musica che tra Zeno e Metastasio - vicinanza suggerita anche dalla prefazione al tomo I dell’edizione Bettinelli, 1750: “Qual incontro non ebbero i drammi del celebre signor abate Metastasio, quelli dell’Illustre signor Apostolo Zeno, [...] qual compatimento non ebbe anche alcuna delle mie rappresentazioni?”⁴³ - predica appunto la chiusura dell’opera agli elementi *comici*. Questi ultimi ricompariranno prima come *intermezzi*, poi andando a costituire un genere parallelo e nettamente opposto al maggiore.

In realtà in Europa il soggetto si mantiene attivo: come si evince dalle già citate parole di Goldoni, il teatro itinerante continua a incontrare il favore del pubblico. In particolare, in area tedesca dopo la traduzione di Johannes Velten, a Torgau nel 1690 - quindi con un certo sfasamento - , la materia entra nei repertori delle compagnie itineranti e ha ampia diffusione lungo tutto il secolo: nota la rappresentazione nel 1716 dell’“Hanswurst” di fama G. Prehauser; fino al 1772 l’ottavo giorno dopo ognissanti veniva dato un *Don Juan oder das steinerne Gastmahl*; nel 1752 e nel 1766 si ritrovano testi di discendenza chiaramente molieriana.

Questi inoltre sono gli anni di una progressiva affermazione del soggetto nell’ambito dell’opera in musica - e di qui ci avviciniamo all’argomento principale della nostra ricerca - : nel 1713 a Parigi un *vaudeville* titolato *Le Festin de Pierre* è presentato, con musica di Le Tellier; nel 1734, in Italia, Bambini confeziona la musica per *La parvità castigata*; si ha notizia di un *Le grand festin de Pierre*, balletto del 1746. In quest’ultimo ambito la composizione più eccellente è sicuramente il noto balletto musicato da Gluck, *Don Juan*, dato a Vienna nel 1761. Abert fa notare che proprio le scene italiane,

⁴² N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 70.

⁴³ C. Goldoni, *Tutte le opere*, I, p. 762.

nell'ultimo trentennio del secolo, sono assiduamente frequentate da Don Giovanni; dal *Dramma tragicomico* di Righini, tra 1776 e 1777 dato a Praga e Vienna, al lavoro del 1784 di Albertini. In particolare, a Napoli, l'arcade Lorenzi fa musicare un *Convitato di pietra* da Giacomo Tritto, 1783. La partitura descrive la *pièce* come “farsa”, termine che può sottintendere l'accentuazione caricaturale e dialettale dei personaggi: il servo, per chiarire, qui è un Pulcinella rubato alla Commedia dell'Arte. Opera in un solo ampio atto, particolarmente adeguata al gusto partenopeo, si caratterizza per un certo squilibrio interno, dovuto *in primis* alla tracotante presenza del libretto sulla musica: ad esempio, la scena è costantemente dominata dai recitativi esibizionistici di Pulcinella. Inoltre la presenza di una diva del momento, Celeste Coltellini, ingaggiata per la parte della contadinella Lesbina, costringe a dare ampio spazio a un personaggio di fatto minore.

Vicinissima alla stesura dell'opera di Da Ponte e Mozart è invece la realizzazione, ancora da opera buffa, di Bertati e Gazzaniga. Presentata a Venezia durante il carnevale del 1787, è infatti identificata dai più come l'antecedente diretto e la fonte principale per il libretto di Da Ponte. Giovanni Bertati, trevigiano, è autore di libretti per alcuni nomi di peso nel panorama musicale coevo; i suoi testi, in gran parte comici, sono stati musicati da Galuppi, Gazzaniga appunto, Anfossi, Astaritta e più tardi da Cimarosa. Fin dal 1770 è noto a Vienna e nel 1791 succede allo stesso Da Ponte come autore di corte. Giuseppe Gazzaniga, veronese allievo del Piccinni, lavora molto a Venezia e, in particolare, mette in musica nel 1786 *Il Finto cieco*, a Vienna, su libretto di nuovo di Da Ponte. Non c'è dubbio quindi riguardo al fatto che i due artisti abbiano operato non solo nel medesimo ambiente in cui il *Don Giovanni* mozartiano prese vita, ma anche a stretto contatto con uno dei due demiurghi. Per il teatro San Moisè, il 5 febbraio dell'anno già citato, i due danno alle scene *Il Capriccio drammatico*, il cui primo atto consiste in una satira sul mondo dell'opera e narra dei battibecchi che animano una compagnia lirica itinerante, in rotta intorno al soggetto, dall' “azione inverosimile” e dal “libretto [...] fuori dalle regole”⁴⁴, di Don Giovanni. L'atto secondo è appunto occupato dalla *pièce* stessa, che quindi si presenta in una versione coincisa, al pari della già citata Lorenzi-Tritto. Il testo attinge non poco da Molière, ma tende, in generale, allo snellimento: il taglio più

⁴⁴ Il testo è interamente riportato da S. Kunze, in *Don Giovanni vor Mozart*, Munchen, Fink Verlag, 1972, pp. 29 ss.

notevole corrisponde alla riduzione dei banchetti con la statua, da due a uno soltanto. Inoltre, per questioni probabilmente derivanti dalle disponibilità e capacità dei cantanti, personaggi come Donna Anna e Don Ottavio (aggiungo: il Don Ottavio di Venezia è il medesimo Baglioni che calzerà il ruolo, a Praga, per Mozart) hanno sulla scena presenze piuttosto brevi. Non è quindi da sottovalutare l'influenza del conterraneo Goldoni, che probabilmente porta a limare le punte più aspre della partenza molieriana: per Curi⁴⁵ è ipotizzabile una linea di passaggio che anche tangendo questo testo porta alcune soluzioni goldoniane a Da Ponte. L'opera ebbe un certo successo, si riscontrano infatti rappresentazioni fino al 1789 nei teatri italiani. Una rapida scorsa al *plot* basterebbe ad attestare che l'assetto complessivo è stato poi fedelmente importato da Da Ponte: dalla scena di apertura, con omicidio e fuga in compagnia del servo, attraverso l'incontro con Donna Elvira e la lista di Pasquariello, alla seduzione della contadinella, il cimitero, al banchetto e finale collettivo di "bellissima pazzia", "stranissima armonia"⁴⁶. Andremo appunto a notare come i due atti dell'opera dell'abate di Ceneda siano appunto frutto di un processo di amplificazione, realizzato tramite una ben visibile intersezione di materiale originale.

Va inoltre fatto notare che merito di Bertati è sicuramente l'aver alleggerito la presenza degli elementi farseschi, in funzione di uno spostamento degli elementi caratteristici del soggetto - e si legga, in particolare, fantastici e meravigliosi - verso una più elevata "sfera drammatico-psicologica"⁴⁷. Siamo certamente appieno entro i termini di un'opera buffa, ma la comicità più leggera e controllata induce a cercare in questo testo anche i segnali di una nuova prospettiva di lettura: come nota Abert, un appressarsi a quella fascinazione coeva per gli eroi del sovvertimento, quasi germinale "protesta contro l'astratto razionalismo"⁴⁸. In realtà, si andrà a verificare che l'opera si muove entro alcune delle coordinate tracciate da Molière, al punto da essere possibile traghettatrice "leggera" dell'elaborazione filosofica del *Dom Juan*. Ciò che è per noi di particolare importanza, al di là di questo, è però proprio il concreto modo di trattare la materia, l'impostazione della struttura che Bertati organizza e che Da Ponte raccoglie.

⁴⁵ U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, pp. 190 ss.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ H. Abert, *Mozart*, p. 392.

⁴⁸ *Ivi*, p. 393.

Arriviamo ora al cuore della nostra indagine. La proficua collaborazione di Mozart e Da Ponte si apre nel 1786 con lo strepitoso successo de *La folle journée ou le mariage de Figaro*, opera nata da un testo di Beaumarchais che al tempo stava facendo molto rumore. Il vasto riscontro permette ai due di migliorare le rispettive fortune, a tratti traballanti, presso la corte viennese (è noto come, per esempio, il Casti fosse apertamente ostile al poeta veneto). È in un certo modo plausibile pensare che i due autori, apprestandosi alla stesura di una nuova opera, intendessero cavalcare l'onda; tra il marzo e l'ottobre 1787 è un soggetto di provato successo, largamente conosciuto e adatto a seguire le linee già tracciate dalle *Nozze*, a essere rielaborato: *Don Giovanni*. In effetti, la vasta tradizione offre a poeta e musicista un campionario di versioni tutte generalmente adatte a riprendere le vertiginose inanellate di avvenimenti, gli episodi e i colpi di scena, che avevano fatto il successo dell'opera dell'anno precedente. In particolare, proprio l'opera veneziana succitata, presa come riferimento, risponde a queste esigenze: il testo di Bertati (e si presuppone con una certa sicurezza che Mozart conoscesse la musica di Gazzaniga), è breve e ritmato rispetto a quello di Tirso⁴⁹ e, come abbiamo già fatto notare, non manca di un suo spessore drammatico-psicologico. Kunze ci introduce al processo di derivazione:

Il caso e l'intuito fecero scegliere a Da Ponte un modello che nell'ambito dei coevi adattamenti per opere buffe si può considerare il più conciso e riuscito. [...] Bertati compose il libretto in funzione di un atto unico, e Da Ponte ne seguì la traccia fin dove era possibile. Una prima edizione del libretto di Da Ponte, pubblicata a Vienna, termina nel punto esatto in cui Bertati aveva interrotto l'azione prima della scena del cimitero. Da Ponte poté dunque servirsi di quell'intreccio dall'inizio fino al quartetto n. 9 (*Non ti fidar, o misera*), e poi dalla scena del cimitero fino al termine dell'opera.⁵⁰

Si descrive così, con una certa sicurezza, il tipo di elaborazione attuata da Da Ponte: se una parte consistente dell'architettura drammatica viene importata pari pari, le scene dalla dodicesima del primo atto alla decima del secondo risultano create e inserite *ad hoc*, funzionali alla dilatazione del testo di partenza. Eccoci allora all'inserimento del quartetto del primo atto e lo sviluppo dell'intreccio che porta al primo finale; inoltre nuove sono le scene di apertura della seconda parte, un terzetto sotto il balcone di Donna Elvira e gli

⁴⁹ J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, p. 115.

⁵⁰ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, p. 410.

inserti buffi, raschiati - come dai più è fatto notare⁵¹ - dai canonici repertori dell'opera buffa. Inoltre il personaggio di Donna Ximena viene espunto e a Donna Anna si aggiunge rilievo: ella diviene "l'anima della caccia"⁵², tormentata e feroce, così dedita alla vendetta da lasciare spazio alle ipotesi - si confrontino le riflessioni di Wertheimer o la bocciatura dell'idea da parte di Einstein⁵³ - di una conturbante e sconvolta attrazione per il seduttore. In somma, l'apporto di novità di Da Ponte è tutt'altro che indifferente, e non vanno dimenticati pregio e spirito "nel maneggio delle parole, del verso, della rima"⁵⁴ (va inoltre e comunque affiancato il lavoro di E. J. Dent, *Il teatro di Mozart*⁵⁵, che si occupa di attestare la molteplicità di fonti che concorre a formare il testo di Da Ponte).

Su queste rime, probabilmente concluse in giugno, lavora il compositore: il lavoro si protrae a lungo e, iniziato a Vienna, termina a Praga. A metà ottobre la coppia regale di Antonio di Sassonia e l'Arciduchessa Maria Teresa non può ancora goderne - ma è plausibile che il ritardo fosse calcolato, per paura di sottoporre un'opera dal soggetto così spinoso, alla sua prima, ai principi - ; in realtà lo stesso Mozart, appena arrivato a Praga, lamenta un parco di musicisti meno abile di quello viennese e trova "al [suo] arrivo così pochi preparativi che sarebbe stata una pura impossibilità di darla il 14"⁵⁶. Inoltre, le dicerie sulla stesura dell'*ouverture* - per alcuni gettata su carta la notte prima della rappresentazione, per altri (Nissen, ad esempio⁵⁷) prima della prova generale - hanno contribuito a far pensare che la stesura della musica possa essere stata lenta, forse chiusa frettolosamente. Al contrario, si dice che Mozart abitualmente elaborasse a memoria molte idee, accumulandole in gran numero e poi sfogandole di getto sul pentagramma. L'opera va infine in scena il 29 dello stesso mese, con clamoroso successo; non a caso l'impresario Guardasoni cerca di trattenere Mozart nella città ceca con una nuova commissione (andrà di qui a poco a Vienna, a sostituire il defunto Gluck come musico di

⁵¹ Cfr. A. Einstein, W. A. Mozart. *Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1955, p. 423: "La seconda seduzione di Donna Elvira col cambio di costume sotto al balcone, la punizione di Masetto, lo smascheramento di Leporello - questi non sono altro che goffi espedienti."

⁵² M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 26.

⁵³ Cfr. J. Wertheimer, *Don Giovanni e Berabblù*, pp. 2 - 54; Einstein, W. A. Mozart. *Il carattere e l'opera*, p. 555.

⁵⁴ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p.25. Si confronti inoltre, L. Janvier, in «Obliques», 4-5, p. 108.

⁵⁵ E. J. Dent, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Ferrari, Milano, Rusconi, 1979.

⁵⁶ Cfr. M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 29.

⁵⁷ Cfr. G. N. Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig, 1828; a cura di R. Angermüller, Faksimile

corte).

Quello che i due autori danno alle scene è, come spiega Pirrotta, “un quasi nuovo genere”⁵⁸, un’opera trasversale al comico e al serio. Chiariamo. Come già accennato, alle porte del Settecento il *comico* e il *serio* tendono a separarsi e chiudersi; a subire i danni maggiori è però proprio l’opera seria, promotrice di questa secessione: una attenzione quasi esclusiva alla musica e al virtuosismo degli interpreti, alla scenografia e ai costumi, aveva portato a una svalutazione del testo e della sua intelligibilità. Molti sono gli scritti sui difetti del teatro e molte le opere che satireggiano a riguardo. Segnale inequivocabile della crisi è il tentativo, vano, di riforma attuato da Gluck. Il reale superamento di questa fase di stallo avviene propriamente grazie all’opera comica, o meglio al suo movimento di elevazione e incrocio con il serio. Consuonano le riflessioni fatte sul testo di Bertati. Di fatto il genere conservava quelle caratteristiche di apertura e flessibilità, affiancate a quella vivacità dialogante e a quel rifiuto della staticità (in particolare per quel che riguarda le Arie), che aveva permesso l’incontro con le nuove esigenze degli intellettuali e del pubblico. *La scuola moderna* (1748), o ancora meglio il *Conte Caramella* (1751) - che precisa nel testo “parti serie” e “parti comiche” - , entrambe di Goldoni, sono altri esempi evidenti, nati ancora in ambiente veneziano come il *Don Giovanni* di Bertati e Gazzaniga. Come fa notare Einstein⁵⁹, due altre opere significative in questi senso, alle quali sia Mozart sia Da Ponte assistettero nella Vienna del 1784, furono *Il Re Teodoro in Venezia* (Casti, Paisiello) e *La Villanella rapita* (Bertati, Bianchi), opere comiche ricche di elementi che fanno presupporre un arricchimento del genere. In generale, consegue una sorta di erosione dal basso: lentamente il genere inferiore comincia ad aver accesso ai grandi teatri e ai grandi budget, soprattutto al grande pubblico; di fatto Piccinni, Paisiello, Cimarosa giungono alla fama senza passaggio nell’opera seria. Si può dire che il *Don Giovanni* di Mozart si colloca al culmine di questo processo. Se le *Nozze* mettono a punto la “commedia musicale”, rendendo la musica - in particolare nei concertati - capace di impossessarsi del dialogo e di convergere verso l’azione, il *burlador* significa la completa acquisizione, anche a livello di contenuti, dei modi dell’opera seria. Le radici di questa *pièce* affondano certamente – dati i precedenti – nel terreno del comico, da cui essa però

Edition, Hildesheim, New York, 1972.

⁵⁸ N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 141.

si distacca con chiarezza nei segmenti relativi al macabro e all'incontro fra l'umano e il trascendente. La musica di Mozart *in primis*, con l'alternarsi di leggerezza e di alta intensità drammatica, realizza questa osmosi: a questa altezza, come D'Amico suggerisce, era già in lui una attitudine al superamento della "retorica dell'opera seria" e "dell'opera comica"⁶⁰, le stesse in cui si era semplicemente incanalato tra *La Finta semplice* (1769) e *l'Idomeneo re di Creta* (1781). Diviene ora dominante quell'atteggiamento che lo portava a cercare, anche attraverso l'arte, la vitale molteplicità del reale, la novità irriducibile che risiede nel particolare, nelle coscienze individuali (una scorsa al suo epistolario⁶¹ basta a mostrare come a fianco della musica fosse, da sempre, proprio il brulicare incessante e polimorfo della vita a richiamare la sua attenzione, sin dai suoi viaggi giovanili in Italia e in Europa). La messa in pratica di tutto questo avviene proprio grazie all'accoglimento della tendenza che già si stava verificando nel teatro coevo; al compositore non resta che affinare i propri mezzi - spingere sugli elementi di dialogo, sui concertati, e continuare lo sviluppo della modulazione tonale che già aveva investito le arie, rendendole più mobili già a livello meramente musicale - per disporre l'opera alla mescolanza dei registri. L'idea che questo "doppio asse" fornisca al *Don Giovanni* lo status di genere non collocabile rimbalza da tempo intorno all'etichetta di "dramma giocoso", riportata sulla partitura di Mozart: se molta critica vuole intendere questa denominazione come una volontaria forzatura dei canoni⁶², è bene chiarire che essa si trova riportata su varie partiture, sia le distanti *La Finta Giardiniera* e *La Finta Semplice* sia la vicina *Così fan tutte*, e che probabilmente corrispondeva ad un uso abbastanza comune di identificazione del buffo o comico. In forza di quanto già detto, appare abbastanza chiaro il fatto che Mozart non avesse alcuna intenzione "riflessa" di attuare una riformulazione delle forme teatrali, dato che già esse procedevano secondo il suo gusto e le sue intenzioni.

⁵⁹ A. Einstein, W. A. Mozart. *Il carattere e l'opera*, pp. 460 - 461.

⁶⁰ F. D'Amico, *Intorno al Don Giovanni di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 108.

⁶¹ Cfr. M. Mila, *Mozart, o della vita crudele e Musica e teatro nell'epistolario Mozart*, in W. A. Mozart, Pordenone, Studio Tesi, 1980, pp. 9-25 e 73-104.

1.3 - Alcune “scene del cimitero” e la centralità di Molière

Concentriamo ora l'attenzione sulla scena del cimitero, centro del nostro discorso, e zona di analisi del *duo*. Cerchiamo cioè di seguire l'evoluzione della coppia di Don Giovanni e Leporello proprio partendo da alcuni dei vari stadi che la scena in oggetto ha attraversato, nel complesso percorso di riscritture che da Tirso giunge a Da Ponte e Mozart. Va specificato però che solo alcune tappe saranno prese in analisi: data la vastità del *corpus* è per noi opportuno fissare l'attenzione su alcuni precisi campioni, cercando da questi di trarre un percorso organico. La selezione si è applicata quindi considerando gli autori di maggior statura, potenzialmente capaci di una influenza a larga gittata sulla tradizione, e su pochi minori che possono, oltre che conferire una certa continuità al nostro discorso, offrire alcuni importanti elementi di raccordo fra le varie versioni. Sarà riportato, per completezza, uno stralcio dal *Promontorium Malae Spei*, quindi si prenderanno in considerazione il testo di Tirso, lo scenario de l'*Ateista fulminato*, lo scenario di Biancolelli, le opere di Molière, dell'Acciaiuoli, di Goldoni, di Bertati.

Brevemente, accenno al testo del teologo gesuita Zehentner, il *Promontorium Malae Spei*, che intorno al 1643 dà notizia della rappresentazione della vicende del Conte Leonzio. Riporto una parte della descrizione del dramma:

[...] Accadde che Leonzio, dopo aver fatto preparare un ricco banchetto, andando a spasso per eccitar l'appetito, aveva attraversato per caso un cimitero, e poiché molto vicino alla strada giaceva per terra un cranio, colpito da quella triste vista, prima l'allontanò con un piede, poi, scherzando in un'occasione tanto seria, gli prese a parlare con sorprendente insolenza: “Ascolta ciò che ora ti domando, testa secca, e rispondi. È vero ciò che credono molti uomini, che uno spirito immortale è racchiuso in un piccolo corpo mortale, che da quello riceve il beneficio della vita? [...] E forse un Dio che siede in un severo tribunale, e dà un premio per gli uomini pii e un castigo per gli scellerati, che durerà per sempre?” . Mentre il temerario Conte vomita non senza bile queste parole, ordina al cranio del morto di partecipare al banchetto insieme ad altri convitati per dare una risposta ad alcune piccole questioni di carattere conviviale, dopo le bevande e i cibi, secondo il costume degli antichi. [...] ⁶³

Il passo dimostra quanto già detto riguardo alla consonanza con il soggetto di Don

⁶² M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 22.

⁶³ Il campione è tratto dall'edizione, e traduzione, che offre G. Macchia nel suo *Vita avventure e morte di*

Giovanni. Anche qui un morto è invitato a partecipare a un banchetto: questo costerà al protagonista una truculenta fine, schiantato contro un muro dallo stesso spettro invitato. Si noti che la vicenda, oltre che raccogliere alcuni dei reagenti fondamentali che Tirso utilizzerà per completare la formula del *Burlador*, si colloca in un contesto di genere molto simile: la sequela di domande rivolte al teschio, qui parzialmente riportata, chiarisce che il fondo del dramma è dottrinale: un *exemplum*.

Seppur vada notato che i nostri dati rimangono imprecisi, a causa dell'impossibilità di sondare il testo drammatico originale, è possibile segnalare alcuni rilievi: Leonzio, che calcia e interroga un anonimo teschio, è qui un personaggio solitario, che agisce senza il supporto di alcun servo o collaboratore. Scorrendo il racconto si incontra la figura di Machiavelli che, dipinto come l'istitutore e il corruttore del giovane ("*moribus cereum*"⁶⁴), potrebbe disporsi quale componente di un *duo* con il personaggio principale; in realtà questo non ha una presenza incisiva sulla scena, compare solamente durante il convito conclusivo e rimedia una figura da pavidò di fronte allo spettro, dandosela a gambe levate. Quindi qui non è in oggetto una coppia: la vicenda è presente *in nuce*, i tratti essenziali si intravedono, ma il sistema dei personaggi non è ancora articolato nel modo che è di nostro interesse.

Il nostro punto di partenza per il *duo* è invece il dramma di Tirso. Un testo che riporta segni riconoscibili delle tendenze letterarie e drammaturgiche del tempo, e dalle quali trae alcune caratteristiche molto importanti per la storia futura del *burlador*. Molto vicino è l'intento riformatore di Lope de Vega, che qui appare pienamente accolto: tre "giornate", cioè atti, contro i cinque della tradizione aristotelica, mescolanza di registri e rifiuto dell'unità di tempo e luogo. A quest'ultima prescrizione è forse da imputare il carattere episodico, a quadri giustapposti con gran ritmo ma poco ordine, che ha fatto parlare di questa come di *pièce* "affastellata"⁶⁵. L'intersezione stilistica ha invece un ruolo di sicura importanza per la nostra coppia; essa diviene motivo poetico per l'avvicinamento dell'esemplarità relativa alla caduta del seduttore all'ironico e avventuroso delle *gags* e delle beffe: che questa duplicità si rifletta su Don Giovanni e Catalinòn, in parte

Don Giovanni, pp. 110 - 112.

⁶⁴ *Ivi*, p. 111.

polarizzandoli, è in un certo modo ipotizzabile. Infatti, proprio in funzione del succitato *mélange*, sebbene non sia facile cercare di affibbiare all'uno il ruolo di personaggio puramente "serio" e all'altro quello di "comico", si può notare un certo margine, legato certamente alla polarità "originale" servo - padrone: l'esordio del servo, nell'undicesima scena della prima giornata, è segnato da una splendida tirata comica sull'acqua e il vino; la messe di battute e commenti fra parentesi, anche ai danni del padrone, fanno di Catalinòn un ironico commentatore dei fatti. Mentre il personaggio di Don Giovanni è in un certo senso vincolato alla sua *mania*, la presenza del servo crea un destabilizzante effetto contrappuntistico; non a caso proprio questi è il primo ammonitore del padrone:

CATALINÒN	Tu sei la perdizione della donna.
DON GIOVANNI	Smanio d'avere Tisbea. Che bella ragazza!
CATALINÒN	Paghi così l'ospitalità?
DON GIOVANNI	Sciocco! Enea fece lo stesso con la regina Didone.
CATALINÒN	Voi che fingete e ingannate in questo modo le donne, pagherete all'ultima ora. ⁶⁶

Soffermiamoci sulla scena del cimitero:

DON GIOVANNI	Che sepolcro è questo?
CATALINÒN	In esso è sepolto Don Gonzalo.
DON GIOVANNI	Ah, quello ammazzato da me! Che monumento gli han fatto!
CATALINÒN	Lo ha fatto innalzare il re. Cosa dice l'iscrizione?
DON GIOVANNI	"Il più onesto cavaliere Attende qui da Signore Il castigo di un infame." Mi fa ridere quel motto. [Alla statua.]
CATALINÒN	E che vendetta farete, Buon vecchio, barba di pietra? Non gliela potrai strappare Perché è diventata dura.
DON GIOVANNI	Stasera vi aspetto a cena a casa mia. Là potremo batterci comodamente,

⁶⁵ Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 16.

⁶⁶ Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004, I, xi, pp. 75 - 77.

se vi piace la vendetta:
 ma impari sarà il duello,
 la vostra spada è di pietra.
 CATALINÒN Signore, si è fatto buio;
 possiamo andarcene a casa.
 DON GIOVANNI Che aspettate a vendicarvi?
 se voi cercate vendetta,
 vi conviene stare sveglio,
 e se affidate alla morte
 la rivalsa, disperate,
 almeno per il momento,
 perché la scadenza è lunga.⁶⁷

La scena, come si nota, è essenzialmente identica a quella che abbiamo già descritto, seppur più breve e meno articolata. Casualmente i due incappano nell'effigie mortuaria di Don Gonzalo; Don Giovanni legge l'iscrizione che promette vendetta e ne ride. Il servo ancora commenta la superbia del padrone - e in quella espressione sulla barba della statua sta il ribaltamento ironico di cui abbiamo parlato - e poi assiste, impaurendosi al punto di proporre di lasciare immediatamente il luogo, all'invito a cena. L'ultima parola è di Don Giovanni, che inserisce l'importante tema del *tempo*: il motto *tan largo me lo fíais*, cioè "la scadenza è ancora lontana", "c'è ancora tanto tempo", è uno dei fili rossi del testo e va a insistere sull' "irresponsabile" condotta del protagonista; puntualizza, in senso più ampio, la tensione che provoca il confronto fra tempo umano e tempo divino. Nell'ottica controriformistica in cui il testo nasce, tutto calato nella controversia teologica che indaga la questione della Grazia in rapporto a Fede e opere, il peccato del protagonista è nell' "ambiguità e superficialità di fronte al mistero della morte e della salvezza stessa"⁶⁸. In senso ancor più forte, l'*excessus* qui in causa è, con le parole di Curi, la "perversione dell'Agape"⁶⁹: come nota il critico, ricordando la prima lettera di S. Giovanni ("Noi amiamo, perché Egli ci ha amati per primo"⁷⁰), è qui in argomento la novità cristiana intesa come amore che fonda l'uomo quale *speculum dei*. L'esistenza è investita dall'amore divino che quindi deve esser fatto transitare nuovamente verso l'alto⁷¹. Don Giovanni è proprio colui che interrompe questo circolo virtuoso, non solo sostituendo

⁶⁷ *Ivi*, III, xii.

⁶⁸ M. G. Profeti, prefazione a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, XXI.

⁶⁹ U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, p. 13 ss.

⁷⁰ 1 Gv, 4, 19; in A.a. V.v. *La Bibbia*, Milano, Edizioni Paoline, 1987.

⁷¹ Cfr. A. Nygren, *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, trad. it. N. Gay, Bologna, Il Mulino, 1976.

l'*Agape* con l'*Eros*, ma rifiutando la dimensione salvifica del rapporto Uomo - Dio. Don Giovanni e Catalinòn qui sono degli umanissimi corridori contro il "tempo divino"; il padrone guida questa rivolta ma il servo non è da meno: basta dare una scorsa alle ultime scene per vedere il secondo polo di questa diade abbassare e demistificare mentre tempesta di domande la Statua convenuta - "State bene? È un bel paese l'altra vita? È piano o impervio? Danno premi di poesia?"⁷² - .

Per adesso però limitiamoci a rilevare che entro i termini della scena del cimitero, rispetto alla versione mozartiana, il ruolo del servo rimane comunque marginale, non coinvolto nella lettura dell'epigrafe né nell'invito; nello stesso modo, anche la presenza del terzo personaggio, la statua, è inconsistente: non vi sono voci ultraterrene o cenni di risposta.

Percorrendo il secolo incontriamo due scenari di rilievo, l'anonimo *Ateista fulminato* e *Le festin de pierre* del capocomico Biancolelli. Cerchiamo, per mezzo di questi, di prendere visione degli elementi di novità che la Commedia dell'Arte immette nel soggetto.

Soffermiamoci sul primo dei testi nominati: abbiamo già accennato al fatto che con questo scenario si introduce nella tradizione la figura dell'ateo; in realtà si potrebbe dire che un tratto latente, certamente associabile alla figura del *burlador* nell'ambiente culturale di metà Seicento, qui inizia a dispiegarsi. È stato appunto notato da Macchia che a fornire notizia di numerose rappresentazioni in Italia di tale scenario, diversi anni prima della stesura del libro (1676), è un testo come il *Libertine* di T. Shadwell. Se il personaggio del Conte Leonzio, dal dramma di Ingolstadt, è un miscredente slegato da qualsiasi marca di erotismo o di talento per l'inganno - associabili al testo di Tirso - , questo Conte Aurelio si pone come punto di convergenza dei diversi tratti.

Dall'atto primo:

TEMPIO, STATUE

qual s'apre e si vedono le statue col deposito del Padre e Madre di Mario.
Aurelio fa sua scena di volere incrudelire contro di essi per vendetta:
Leonora lo prega, lui si adira contro di lei medesima, quale per non veder si
parte a capo chino. Loro restano, fanno loro scena: Bertolino suoi spaventi;
infine statue parlano e dicono:

⁷² Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, III, xiii.

STATUE Non disturbare la quiete ai morti.

Aurelio, sprezzando con Bertolino, soggiunge: “E se disturbo che sarà?”

STATUE Chi di coltel ferisce, di coltel perisce.

Lui soggiunge se si rivederanno più, perché ora parte, che lo seguitino.

STATUE Rispondono di sì, e si chiude il Tempio. Loro via nel bosco.⁷³

Il Conte Aurelio è colpevole di aver rapito Leonora, sorella del Duca Mario, dal “serraglio delle Vestali”⁷⁴ e di trattenere con la forza una certa Angela, promessa sposa. Al suo fianco è il servo Bertolino. Mentre sta ridendo alla notizia dell’ordine di cattura e castigo che il Re ha emanato contro di lui (esecutore designato proprio il già citato Mario), il “Tempio” compare alla vista. Gli avelli custodiscono i genitori di Mario e Leonora - deceduti pare non per mano del protagonista - ; il Conte intende violare le tombe ma le Statue poste a custodia impongono di non rompere la quiete dei morti: ecco il primo ingresso, nella tradizione di questa scena, del soprannaturale come personaggio attivo e parlante. Siamo più vicini a quel che sarà il “lascia ai morti la pace” di Da Ponte. All’ingiunzione, “Aurelio, sprezzando con Bertolino” sfacciatamente deride; infine chiede alle statue di poterle rivedere (l’invito a cena è così non chiaramente presente). Il loro assenso mette già in campo il finale, prevedibilmente con fulminazione e caduta negli inferi. I tratti della scena del cimitero, seppur ricontestualizzati, sono anche qui pienamente evidenti.

È per noi significativo sottolineare però quell’ “Aurelio, sprezzando con Bertolino”: va a specificare che il ruolo del servo, pur mantenendosi marginale, si pone in sintonia con il comportamento del padrone. Dobbiamo immaginare che i lazzi, da maschera canonica, fossero sul palco l’occupazione principale di Bertolino; di questi facevano certo parte anche i “suoi spaventi” citati. Al momento della risposta di Aurelio alle Statue, invece, il personaggio “comico” si declina a collaboratore, partecipe direttamente all’azione centrale del dramma. Manca qui, certo trattandosi di uno scenario da Commedia dell’Arte, la profondità che deriva da una reale costruzione del personaggio, ma appare

⁷³ *L’Ateista fulminato*, atto I, in G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 124.

certamente chiaro che anche in questa versione il centro del sistema di personaggi rimane puntellato su un *duo*. Inoltre, una scorsa al testo basta a confermare che il carattere di questa coppia prosegue quello impostato da Tirso: un padrone proiettato verso il suo *télos* e un servo che gli si affianca come contrappunto, semplicemente comico e non. Infatti saltando all'apertura del secondo atto, si può ritrovare il polo *inferior* impegnato a sollecitare il padrone al ravvedimento - "Bertolino lo esorta a pentirsi, gli ricorda le parole delle statue"⁷⁵ - : ecco allora che riconosciamo, per sommi capi, il Catalinòn che è da un lato aiutante e dall'altro ammonitore.

Aggiungiamo un tassello: il canovaccio di *Le Festin de Pierre* di Biancolelli. Il testo ci perviene nella trascrizione che ne fece Gueullette intorno al 1669, riferendo comunque ad una rappresentazione precedente al 1665⁷⁶. Anche per questo testo teniamo presente l'edizione che ne fa Macchia, affiancandola alle considerazioni che Gendarme de Bévoite, in *La légende de Don juan*, svolge in argomento⁷⁷.

Cito uno stralcio; la narrazione è condotta in prima persona, dalla voce del capocomico, nel ruolo di Arlecchino servo di Don Giovanni - segnale abbastanza chiaro di una accresciuta importanza scenica del personaggio *basso* - :

Dans le scene ou paroist le tombeau du commendeur, il lit l'inscription qui est sur le pied d'estal, et feint de craindre la foudre dont il y est menacé. Ensuite rit del la vanité des hommes au sujet des epitaphes. Je lis a mon tour ce qui est écrit, et me repellant que j'ay eu, pour ansa dire, part a toutes les debauches de non maistre, je commence a en craindre la juste punition. Mon maistre pour se Renoir m'ordonne d'aller inviter la statue du commendeur a souper ce soir. Je ris de cette folie, cependant je vas l'inviter a souper. La statue me repond par une inclination de teste. Je tombe de frayeur et dis a mon maistre ce que j'ay vu. Il n'en veut rie croire; la prie luy mesme, elle luy fait pareille inclination. Il est estonné. Nous rentrons.⁷⁸

A una prima occhiata la scena appare in linea con quanto già rilevato e, essenzialmente,

⁷⁴ *Ivi*, p. 123.

⁷⁵ *Ivi*, p. 127.

⁷⁶ A riguardo Macchia appare abbastanza sicuro: "Ignoriamo l'anno in cui il Biancolelli rappresentò a Parigi la prima volta questo *Convitato di pietra*, precedente certo al *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665) di Molière."; *Ivi*, p. 155.

⁷⁷ G. G. de Bévoite, *La légende de Don juan*, Ginevra, Slatkine reprint, 1906, 1993; la sua edizione del testo è contenuta in G. G. de Bévoite, *Le Festin de pierre avant Molière*, tradotto in E. Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese. I testi*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1977, I.

⁷⁸ D. Biancolelli, *Le Festin de pierre*, in G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 158.

più articolata: sono presenti alcuni elementi non attestati nei precedenti campioni e che in seguito entreranno abbastanza stabilmente nella tradizione. Seguiamo con ordine. La scena si apre al cospetto della tomba del commendatore, Don Giovanni legge l'iscrizione e finge di temere "la foudre", il fulmine ancora, che gli viene augurato. Ecco riaffiorare di colpo il riso di Don Giovanni e comparire per la prima volta la considerazione sulla vanità degli uomini che si specchia nei monumenti funebri, "au sujet des epitaphes"; entrambi i passaggi sono già in Tirso, benché il secondo tema sia solamente accennato. Quindi Arlecchino legge l'iscrizione, inizia a temere e a pensare che al padrone tocchi una "juste punition", quindi - per la prima volta all'interno di questa selezione di campioni - è costretto a proporre l'invito a cena: arriva anche il suo riso e la sua considerazione del fatto specifico come "cette follie", in un certo modo interpretabile come amplificazione della battuta sulla "barba di pietra" che è in Tirso. La statua risponde "par une inclination de teste": quindi è personaggio attivo, come le Statue dell'*Ateista* e diversamente dalla commedia spagnola, ma non parla. Ancora divergendo dai precedenti, il servo racconta terrorizzato quel che ha visto e il padrone, incredulo, rinnova l'invito assistendo alla medesima risposta: Don Giovanni è "estonné", meravigliato, quasi ammutolito; i personaggi lasciano immediatamente la scena.

Appare chiaro, nonostante il fatto che di nuovo stiamo maneggiando lo scheletro di una rappresentazione drammatica lasciata in larga parte all'improvvisazione, che la scena a questo livello è già vicinissima a quella di Mozart e Da Ponte; la successione degli eventi e i rapporti fra questi e i personaggi si mostrano di fatto già filtrati da una consistente elaborazione. Il *duo* evidentemente compie un salto in avanti, in particolare grazie alla crescita del personaggio "basso": l'Arlecchino assume il ruolo di fedele compagno con una spiccata capacità di commento e ribaltamento ironico - rivolta in particolare verso lo stesso padrone: arieggia la possibilità di una "giusta punizione" e giudica, senza mezzi termini, l'invito al morto come una "follia" - . Inoltre, aggiunge una inedita partecipazione agli eventi, per primo parlando alla statua. Per la prima volta la "domanda" alla statua avviene tramite un'azione coordinata, e *dialettica*, della coppia.

Sappiamo che la Commedia dell'Arte, per sua stessa natura, conferisce molto peso alle maschere tradizionali (buffe); il fatto che il capocomico si riservi il ruolo di "primo buffo" pare eloquente. In effetti potremmo imputare il dimostrato riassetto della coppia

proprio alle tendenze generali del teatro itinerante italiano: la necessità di bilanciare e rinforzare gli elementi tradizionali e puramente comici - con forte ritorno sul pubblico - rispetto a quelli caratteristici del soggetto, ha certamente influito. Come già ha appuntato Rousset⁷⁹, esiste nelle *pièces* del secolo XVII una generale tendenza al contagio comico, a tutti i livelli. Innanzitutto, il servo esce dalla condizione di sudditanza e si pone come figura chiaramente antitetica al padrone. Per converso, nell'ambito di questo materiale drammatico, le simmetrie strutturali canoniche vengono turbate dai particolari caratteri dei personaggi: il ruolo che sarebbe del primo Zanni, cioè del servitore intrigante, è assunto di fatto da Don Giovanni stesso.

Ora, passando a Molière, possiamo attestare come in esso confluisca esattamente questa declinazione della struttura narrativa e questa medesima attitudine drammaturgica: non è un caso che egli stesso abbia riservato per sé il ruolo di Sganarelle. Si assiste in effetti, grazie al grande drammaturgo francese, a una legittimazione letteraria della gamma di varianti e aggiunzioni che abbiamo rilevato negli scenari del teatro professionistico itinerante. Sappiamo che Molière assistette a rappresentazioni di compagnie italiane e non è da escludere che possa avere incontrato l'opera di Biancolelli, molto noto a Parigi.

In funzione di queste considerazioni ci pare opportuno soffermarci con particolare attenzione sulla sua opera. Se è chiaro, come appunto già è stato notato, che l'importanza del dramma di Molière deriva anche dalla sua posizione di collettore della tradizione della Commedia dell'Arte - e anzi il suo genio si misura proprio sulla capacità di riordinare e tornire il materiale - è altrettanto importante procedere nell'analisi tenendo presente l'antecedente a tutti gli effetti letterario, Tirso de Molina.

Riportiamo la scena.

SGANARELLO	Ah! Che meraviglia! Che belle statue! Che splendido marmo! Che magnifiche colonne! Ah! Che meraviglia! Signore, che ne dite?
DON GIOVANNI	Dico che l'ambizione di un uomo morto non può essere maggiore; quel che mi pare straordinario è che un uomo che in vita si è sempre accontentato di una modesta dimora, ne voglia una magnifica quando non sa più cosa farsene.

⁷⁹ J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, p. 104.

SGANARELLO Ecco la statua del Commendatore.
DON GIOVANNI Perbacco! Sta d'incanto, col suo bel vestito da imperatore romano!
SGANARELLO Davvero, Signore, lo hanno imitato alla perfezione. Sembra vivo, e che stia per parlare. Ci guarda in un modo chi mi farebbe paura, se fossi solo, e ho l'impressione che non gli faccia tanto piacere vederci.
DON GIOVANNI Sbaglierebbe, non si risponde in questo modo all'onore che gli faccio. Chiedigli se vuol venire a cena da me.
SGANARELLO Non è cosa di cui abbia necessità, credo.
DON GIOVANNI Non importa, chiedi.
SGANARELLO Vi burlate di me? Rivolgere la parola a una statua sarebbe cosa da matti.
DON GIOVANNI Fa' quel che ti dico.
SGANARELLO Che bizzarria! Signor Commendatore...è stupido quel che faccio e ne rido anch'io, ma è il mio padrone che lo vuole. Signor Commendatore, il mio padrone don Giovanni vi chiede se volete fargli l'onore di andare a cena da lui. (*La statua abbassa la testa.*) Ah!
DON GIOVANNI Che c'è? Che ti prende? Insomma, vuoi parlare?
SGANARELLO (*rifà lo stesso gesto che ha fatto la Statua e abbassa la testa*) La Statua...
DON GIOVANNI E allora? Che vuoi dire, sciagurato?
SGANARELLO Vi dico che la Statua...
DON GIOVANNI Ebbene, la Statua? Se non parli ti rompo il grugno.
SGANARELLO La Statua mi ha fatto segno.
DON GIOVANNI Che ti venga un malanno.
SGANARELLO Mi ha fatto segno, vi dico: com'è vero Dio. Se volete accertarvene, andate voi a parlargli. Può darsi...
DON GIOVANNI Vieni, zoticone, vieni, voglio farti toccare con mano quanto sei pusillanime. Stai attento. Gradirebbe il Signor Commendatore venire a cena da me?

Nuovamente la Statua abbassa la testa

SGANARELLO Scommetto cento lire che ci verrà. Voi, Signore, che ne dite?
DON GIOVANNI Vieni, usciamo di qui.
SGANARELLO Questo accade ai liberi pensatori che non credono a nulla.⁸⁰

Ritroviamo la già evidenziata architettura scenica. Rispetto all'antecedente letterario spagnolo, dopo le riflessioni sull'insensata grandiosità dei mausolei, viene inserita la *gag* del servo forzato: Don Giovanni costringe, con effetto comico, il suo sottoposto a far da ambasciatore per il suo invito a cena (notare che qui l'iscrizione vendicativa scompare) e questi per primo assiste alla risposta della statua. Il seduttore epiteta come "pusillanime" Sganarello ma poi vede direttamente "il chino" della Statua. Ritroviamo quanto segnalato nei due scenari.

⁸⁰ Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, trad. it. di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993, III, v.

Cerchiamo ora di concentrarci sui personaggi.

Il ruolo di Sganarello, in seguito ai passaggi rilevati, è ben più consistente di quello di Catalinòn: a lui è affidato il compito di occhieggiare alle aspettative del pubblico - la terza delle sue battute riportate -, in linea ai vari Arlecchini o Pulcinella, e quindi di farsi presente con un fraseggio di commenti al comportamento di Don Giovanni: espressioni come “è stupido quel che faccio e ne rido anch’io, ma è il mio padrone che lo vuole” e “Questo accade ai liberi pensatori che non credono a nulla” chiariscono che il personaggio ha ruolo di contro canto e, insieme, di esegeta. Ancora, si può individuare in Sganarello, e con lui tutti i suoi antecedenti della Commedia dell’Arte, un ironico giocatore *in limine*, complice e insieme detrattore, banditore del luogo comune sociale e metafisico forse al solo scopo di offrirlo alle fauci del *burlador*: non a caso, ripetiamo, proprio l’autore lo impersonava sul palco. Alcuni indizi ci portano a sostenere l’idea che l’asse della coppia qui sia di fatto inclinato a vantaggio del servo (che, qualcuno ha notato, ha una parte anche più estesa del protagonista), amplificando le tendenze provenienti dal teatro itinerante. L’ultima delle precedenti citazioni ci offre, in effetti per bocca di Sganarello, una chiave di interpretazione per il personaggio del padrone: Don Giovanni è un “libero pensatore”, uno scettico e uno *scélerat*. Il disincanto con cui commenta l’opulenza del monumento funebre del Commendatore, contrastata da “l’accontentarsi di modesta dimora in vita”, ci segnala un personaggio osservatore del mondo, che sempre seguendo il proprio *daimon* sferza certe realtà, anche sociali. L’invito a cena è un tentativo di atea imposizione dell’umano contro la fede nel divino, attuata come pura irrisione e demistificazione. Il tema dell’erotismo non pare, si noti, toccato. Più avanti: “*Sganarello*: Non vi arrendete nemmeno allo stupefacente prodigio della statua che parla e si muove? / *Don Giovanni*: Effettivamente nella faccenda c’è qualcosa che non capisco; ma in ogni caso, niente potrà convincermi, né scuote il mio animo”⁸¹. Ma è alla fine Sganarello che esce ridendo dall’incontro con la Statua: qui Don Giovanni, ammutolito - appunto “estonné”, come nel testo di Biancolelli - dal contatto con l’ultraterreno, chiede di lasciare il mausoleo, lasciando spazio alla morale del servo. Se questo elemento può essere attribuito a una certa preferenza dell’autore per il personaggio *basso* della diade, appare nello stesso momento rivelatore - ma con questo sottintendendo

⁸¹ *Ivi*, V, ii.

legami di necessità proprio con la tradizione: ancora lo scenario di Biancolelli fa da precedente - di una certa propensione a contenere la “dissolutezza” del protagonista.

D'altro canto, guardando più genericamente al dramma, si può notare che nelle mani di Molière il seduttore inizia anche a fallire i tentativi di conquista⁸². Da un lato, questa tendenza è imputabile al già accennato effetto dei comici dell'arte sul soggetto: mentre il servo cresce in presenza, il padrone lascia che la sua dimensione seria, e quindi la sua carica seduttiva, venga scalfita. In realtà, però, scorrendo gli scenari da noi consultati - ai quali aggiungo un anonimo *Convitato di pietra* e l'omonimo attribuito a Cicognini - le doti di conquista del nobiluomo sono ancora ben attive e efficaci; è quindi ipotizzabile che proprio in Molière questo aspetto innovativo venga chiarito e articolato. Queste osservazioni ci portano forse a cogliere la particolarità del testo francese. In un certo modo la “fallocrazia” di cui Don Giovanni è latore viene indebolita, certamente a vantaggio della proiezione filosofica che fa del protagonista un *esprit fort* rivolto a ciò che sta oltre il semplice rincorrer gonnelle. L'annacquamento della *mania* erotica impedisce di fissare il personaggio entro gli stretti margini del “seduttore” e permette di porre attenzione alla carica eversiva a giro intero del *burlador*. L'autore su questa linea ricava infatti spazio per portare in scena, ad esempio, una finta conversione di Don Giovanni, “riparo compiacente”⁸³ per ogni malefatta, alla seconda scena del quinto atto. Rientra quindi nella stessa tendenza la famosa, e censurata, scena del povero spinto con il denaro a bestemmiare, che si conclude con un nulla di fatto, con il denaro regalato “per amore di umanità”⁸⁴. Una filantropia che nel paradossale comportamento di Don Giovanni è fondamentalmente problematizzata. Esattamente nella scena successiva il cavaliere si occupa del disinteressato salvataggio da alcuni banditi di Don Carlos, fratello di Donna Elvira, in viaggio per ucciderlo - e si noti che in questa fase del dramma ancora i due non si conoscono - . Non si può evitare di notare la sfumatura critica che è suscitata dall'accostamento di tali stilemi, morali, intellettuali e etici, al personaggio di Don Giovanni. Basta scorrere il testo per incontrare diatribe cinicamente razionaliste, ben sostenute dal *duo*, sulla medicina e sulla scienza, sull'ateismo e sull'amore. La battuta sulla ricchezza delle tombe, che era già in Biancolelli, perfettamente si raccorda e anzi

⁸² Cfr. U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, p. 138 e J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, p. 25.

⁸³ Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, V, ii.

ulteriormente si illumina. Abbiamo già accennato al fatto che in questi stessi anni l'autore soffre il confronto con la censura, per questo stesso testo come per *Tartuffe*: in questa *pièce* è il sociale, in senso ampio il suo fondamento morale e l'ipocrita realtà che lo svisciva, a subire un affondo sfrontato e dolorosamente penetrante. Appare chiaro come un certo guadagno di potenza distruttiva "a ampio raggio" interessi la coppia perché a operare è quel Molière che "ha profondamente ignorato il cristianesimo: non lo comprende", come affermò Lanson⁸⁵, e che ha dei nemici ben precisi da colpire.

Il *Dom Juan* quindi sviluppa, e amplifica, la linea del "pervertitore" di Tirso: ben oltre il semplice collezionismo erotico, il *duo* è un aggressore a tutto tondo del reale, sbrana il tessuto sociale e soprattutto volge gli artigli verso le sue basi e le sue proiezioni morali. La coppia Don Giovanni-servo fa un salto in avanti: non solo la diatriba su fede, opere e Grazia, come in Tirso, viene portata sulla scena ma tutto il pensiero religioso viene investito da una cinica e razionale problematizzazione. L'agire della coppia arriva così al 1665 più pieno rispetto alla partenza di quarant'anni prima; fortemente dialettico e basato sull'applicazione di entrambi i personaggi all'evento fulcro del *plot*.

Potremmo dire, in un certo modo, che con il dramma di Molière si chiude la parabola della prima fase della storia di Don Giovanni e il suo servo; nella seconda parte del secolo la collaborazione fra il prototipo spagnolo e il mondo teatrale italiano è sancita, segnata indelebilmente, proprio dall'opera del drammaturgo francese. Sarà ora necessario verificare se e come i tratti rilevati proseguano nella tradizione; scegliamo ancora di procedere su alcuni campioni significativi: cercando di cogliere i caratteri di un arco estremamente ampio ci limitiamo - ancora quindi senza pretesa di esaustività - a sondarne gli estremi, dal più antico esperimento in musica sul soggetto a quello immediatamente precedente alla versione di Mozart e Da Ponte; a questi sarà affiancato l'episodio mediano dell'opera di Goldoni.

Pochi anni dopo, nel 1669, sulle scene appare la prima realizzazione musicale del soggetto di Don Giovanni, con musica di Melani su libretto di Filippo Acciaiuoli. La

⁸⁴ *Ivi*, III, ii.

⁸⁵ G. Lanson, *Storia della letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Longanesi, 1961, p. 640.

cornice classicheggiante, di cui abbiamo già parlato, ci consegna il *duo* variato in Acrimante e Bibi. Nella scena quarta del terzo atto, la violazione della bella Ipomene da parte di Acrimante è sventata da Tidemo, che, ucciso, diventerà poi il trapassato vendicatore. Servo e padrone, in fuga, incappano quindi nel palazzo dell'assassinato, dove è la statua funebre:

ACRIMANTE	Consigliatemi, pensieri, Ch'esser a voi conviene Nel mar delle mie pene i miei nocchieri
BIBI	Al vascel della mia groppa, Caricato di spavento, Soffi pure il vento in poppa Fin ch'io giunga a salvamento.
ACRIMANTE	O folle, in te ritorna: Dove lieto e festoso Acrimante soggiorna, Lo spavento non è.
BIBI	Eh, la viola: Chi corre, corre; ma chi fugge vola.
ACRIMANTE	E qual sovrano ingegno Con sì vaghe maniere Unite ha in questa parte A gareggiare e la natura e l'arte? (<i>guarda la statua di Tidemo</i>)
BIBI	Curiosi bambocci. Questo rassomiglia a quello.
ACRIMANTE	A chi?
BIBI	A quel, ch'in questa notte Per volerti impedire il far famiglia Magnerà in avvenir poche pagnotte.
ACRIMANTE	in duri marmi impresso È il suo ritratto, invero; Addio Tidemo, io godo, Che l'amor, ch'io ti porto, A tuoi giardini m'additò il sentiero.
BIBI	O ciel che mai sentì sì folli accenti? Con le statue vuoi fare i complimenti?
ACRIMANTE	Ecco quel corpo indegno, Che impietrito rimase, e l'alma afflitta Diede all'inferno de' suoi falli in pegno.
BIBI	Non ingiuriare i morti, Che vendicar si ponno: Con la statua ben sì, che non si muove, Mostrar tu puoi le generose prove.
ACRIMANTE	Dilli, ch'in fin ad ora Creanza egli non ebbe, Ché come passaggieri al suo palazzo Convitar ci dovrebbe.
BIBI	Discorrer con le pietre, Ancor questa pazzia

Mi restava da fare in vita mia.
(si volta verso la statua di Tidemo)
 Eh, mal creato scocco,
 un passeggiar, che soffre
 Dell'appetito la tremenda piena,
 Forsi per risparmiar qualche baiocco,
 Tu non ti degni d'invitarlo a cena.
 ACRIMANTE E ben che ti rispose?
 BIBI Quelle solite cose
 Che suol dir chi non parla.
 ACRIMANTE Già che l'indegno vuol negarci aita,
 Pensier più generoso a lui proponi:
 Meco a cena l'invita.
 BIBI *(si volta alla statua)*
 Di te più liberale esser io voglio
 E acciò che possi aver la panza piena,
 Vienmi di dietro, ch'io t'aspetto a cena.
 Dimmi presto; verrai?
(La Statua china la testa)
 Ohimè, ohimè la Statua
 Ha un tremendo appetito.
 ACRIMANTE Forse accettò l'invito?
 BIBI Non mi disse di sì;
 Ma con la testa sua fece così
(Bibi muove la testa conforme la statua)
 ACRIMANTE Qual insano timore.
 Dunque verrai?
 TIDEMO Verrò.
 BIBI Spavento maggiore
 Provar non si può.
 ACRIMANTE E quai marmi loquaci
 Porgono a i sensi miei
 Con ombre di timor note veraci?
 Acrimante, che temi?
 Del tuo cuor furibondo
 Tremi l'abisso, e si spaventi il mondo.
 Tua parola mi desti,
 Se cavalier tu sei
 D'osservarla procura:
 Di, lo farai?
 TIDEMO Farò.
 BIBI Per tanta paura
 Più sangue non ho.
 ACRIMANTE Vieni t'attendo; e la mia parca mensa,
 S'altro dar non ti può,
 Cibo saran le tue lacerate membra,
 Tuo cadavere esangue,
 E beberem di tue ferite il sangue.
 Cielo, da te non spero
 Soccorso alcun. A te ricorro, Pluto,
 E di tanto favore
 Sarà l'anima mia prezzo dovuto!
 Ad onta delle stelle a me concedi
 Una mensa gradita, acciò ch'io possa
 Osservar la parola a chi la diedi.
 Furie, demoni, aita,

Se d'essermi crudele ha il ciel prefisso,
Spero trovar pietoso almen l'abisso.⁸⁶

Appare chiaro che anche qui la struttura narrativa rilevata in precedenza è nitidamente riportata, e anzi ampliata in alcune parti. La scena vera e propria si apre con l'ammirazione per lo splendore del mausoleo, ma senza che questa si trasformi nella nota polemica sul lusso. Il gioco dell'invito è dilatato grazie ad un originale prelude: sono i due "passeggieri" a chiedere di partecipare alla cena (anche qui, come in Molière, manca l'iscrizione). La scena si sviluppa come di consueto, eccezion fatta per la conclusione, in cui l'elemento blasfemo è caricato grazie ad una preghiera rivolta a Plutone, divinità infernale, e alla deliberata concessione dell'anima del protagonista come merce di scambio.

È funzionale al nostro discorso notare che il ruolo del servo si mantiene, in linea con quanto rilevato, estremamente evidente: Bibi da subito si alterna al padrone con serrati commenti ironici e ammonizioni al padrone, in seguito è parte dell'azione dissacrante a tal punto da rivolgere l'invito al morto in prima persona, "vienmi di dietro, ch'io t'aspetto a cena". La diade di padrone e servo quindi si mantiene evidente e applicata. Sulla scorta di questo, un'altra osservazione ci porta a rilevare un punto di contatto con il testo, di nuovo, di Molière: lo sventurato Tidemo è proprio chi sventa una seduzione. Se a Acrimante riesce l'inganno - in realtà narrato come precedente alla vicenda inscenata - a Atamira, l'altro tentativo portato su questa scena fallisce miseramente. Una certa consonanza con la tendenza a spostare lontano dal collezionismo erotico l'asse di questo Don Giovanni pare chiara, associabile alla prospettiva che Molière ha impresso al suo dramma. La ripresa delle considerazioni sullo sfarzo delle tombe è ancora conferma del fatto che le basi morali della società, *in toto*, sono problematizzate. La preghiera infernale succitata è una clausola che pare chiaramente leggibile come marcatura del tratto dissacrante, in senso massimamente ampio, del personaggio.

Compiamo ora un salto di oltre un secolo, sorvolando molto di quello che - come già descritto - il primo Settecento ha dato alle scene, per attuare un confronto con l'estremo

⁸⁶ F. Acciaiuoli, *L'empio punito*, III, xvi, in G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, pp. 288 -

musicale opposto: l'ultimo passaggio sul palcoscenico del soggetto prima del lavoro di Mozart e Da Ponte, il *Don Giovanni* di Bertati e Gazzaniga, 1787. Scopriremo che tutti gli elementi fondamentali (architettura della scena e ruolo del *duo*) si sono conservati.

Scena ventesima di questo atto unico:

PASQUARIELLO	Io non so, detto sia con vostra permissione, (se dir me lo lasciate) qual diavolo di uom, signor, voi siate.
DON GIOVANNI	E perché?
PASQUARIELLO	Non parliamo delle amorose imprese, che già son bagatelle...
DON GIOVANNI	Oh, bagatelle sicurissimamente. E che?
PASQUARIELLO	Parliamo... Zitto... aspettate... piano...
PASQUARIELLO	Non vi basta che l'abbiate ammazzato, che vi viene anche voglia di andar vedere la sua sepoltura? Ma questo non è un far contro natura?
DON GIOVANNI	Che stolido! Che sciocco! Che male c'è se vengo a veder per diporto Come sta ben di casa ora ch'è morto? Ecco, ecco. (additando il mausoleo)
PASQUARIELLO	Oh cospetto!... Ora vedete tanti, ma tanti ricchi per viver nobilmente guardan perfino un soldo; e poi non guardano dispendere a migliaia li ducati, per star con nobiltà dopo crepati.
DON GIOVANNI	Bravo! Qui dici bene. Ma vediamo quell'iscrizion maiuscola. (legge) «Di colui che mi trasse a morte ria, dal ciel qui aspetto La vendetta mia.» Oh vecchio stolto! E ancor di lui più stolto quel che la fece incidere! La vendetta dal ciel? Mi vien da ridere.
PASQUARIELLO	Ah! signor, che mai dite! Osservate... osservate che la statua, par proprio che vi guardi con due occhi di fuoco al naturale.
DON GIOVANNI	Ah, ah! Che animale! Va', va' a dire alla statua,

che della sua minaccia io non m'offendo,
anzi rido. E perché veda ch'io rido
di questo a bocca piena,
meco l'invita questa sera a cena.

PASQUARIELLO Chi?

DON GIOVANNI Il Commendatore.

PASQUARIELLO Eh, via!

DON GIOVANNI I invitalo, dico: animo, presto.

PASQUARIELLO Ora vedete che capriccio è questo!

PASQUARIELLO Signor Commendatore...
(Io rido da una parte,
dall'altra ho poi timore,
e in dubbio me ne sto.)

DON GIOVANNI E quanto ancora aspetti?

PASQUARIELLO Adesso lo farò.
A cena questa sera
v'invita il mio padrone,
se avete permissione
di movervi di qui.
(la statua china la testa replicatamente)

PASQUARIELLO Ahi, ahi, ahi, ahi!

DON GIOVANNI Cos'hai?

PASQUARIELLO La testa sua è movibile,
e facemi così.
Insieme

DON GIOVANNI Va' via, che tu sei matto.

PASQUARIELLO Così, così mi ha fatto.

DON GIOVANNI No.

PASQUARIELLO Sì.

DON GIOVANNI No.

PASQUARIELLO Sì.

DON GIOVANNI No.

PASQUARIELLO Sì.

DON GIOVANNI E

PASQUARIELLO Che ostinazion frenetica!
Che capo è mai quel lì!

DON GIOVANNI Aspetta, o stolido, che per convincerti
io colla statua favellerò.
V'invito a cena, Commendatore,
se ci venite mi fate onore.
Ci venirete?

LA STATUA Ci venirò.

Insieme

DON GIOVANNI Un illusione quest'è di già.
Non posso crederla mai verità.
Di te il più stolido trovar non so.

PASQUARIELLO Ah! Mio signore, per carità.
Andiamo subito lontan di qua.
Per me certissimo più non ci sto.

(partono)⁸⁷

⁸⁷ G. Bertati, *Don Giovanni*, Perugia, Nuova Era, 1999.

Rousset, analizzando il dramma, ha puntualizzato il ruolo che questo può aver avuto come tramite fra il testo di Molière e l'opera di Da Ponte e Mozart⁸⁸. In effetti una certa varietà di rimandi testuali può portare al testo francese e alla tradizione da noi individuata. Sin dall'inizio, in realtà, la scena presenta alcune divergenze rispetto al modello nominato. In apertura ritroviamo un'iscrizione letta, come nel *Burlador*, dal padrone. Rimane la forzatura del servo all'invito, doppiato poi dalla domanda diretta del padrone alla Statua, che culmina però, come in Tirso, nell'*Ateista* e in Acciaiuoli, e diversamente da Molière, con un Pasquariello che si impaurisce e chiede di andarsene velocemente mentre il protagonista continua a fronteggiare la sfida. Segno questo che qui il *duo* ritorna forse a bilanciarsi sulla centralità del personaggio protagonista. Per bocca di Pasquariello ritorna, però, la battuta sulla ricchezza dei monumenti funebri; la considerazione "par proprio che vi guardi" richiama il "sembra vivo [...]" Ci guarda in un modo..." del testo francese; nello stesso modo, "io rido da una parte, dall'altra ho poi timore" riformula il senso del riso del servo molièriano, "è stupido quel che faccio e ne rido anch'io, ma è il mio padrone che lo vuole". Altro dato che chiaramente marca una linea di consequenzialità con *Dom Juan* è la battuta di Pasquariello "Non parliamo delle amorose imprese, che già son bagatelle [...] Non vi basta che l'abbiate ammazzato, che vi viene anche voglia di andar vedere la sua sepoltura?"; tramite queste parole si accantona l'erotomane per far emergere il miscredente, lo sguardo si alza e si dispone all'incontro con il divino. Anche in questo caso, si noti, il servo fa il suo rimprovero al padrone e nel suo commento noi troviamo una delle principali chiavi di lettura. Di nuovo la *gag* sull'opulenza cimiteriale precisa che lo sguardo critico della coppia è ampio, pronto a mirare, poco avanti, sui valori profondi della società. Valgono tutte le considerazioni fatte riguardo l'incapacità di conquista di Don Giovanni: non seduce più, il suo peccato è rivolto ben più in alto.

Il materiale è così essenzialmente pronto per la nuova stesura di Da Ponte.

Chiudo con una appendice questa volata, volgendo l'attenzione alla versione di Goldoni: opera certamente nota a Bertati e Gazzaniga, che appunto lavorarono in ambiente veneziano, e che anche a loro doveva apparire, essenzialmente, una molto eminente voce

⁸⁸ J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, p. 99.

fuori dal coro.

CARINO	(inorridisco) [da sé] Deh calmate il furor che si v'accieca; Ritornate in voi stesso.
DON GIOVANNI	Eccomi alfine, Disarmato, rinchiuso, e da ria fame Tormentato, e da sdegno aspro e feroce. Commendator, che fai? Perché non vieni A vendicar il sangue tuo? Quel marmo Perché non scende a precipizio, e seco me non porta sotterra? Ah potess'io, Pria di morire, un'altra volta almeno Lacerare il tuo sen! Numi spietati, Deità menzognere, il vostro braccio sfido a vendetta. Se fia ver che in cielo Sovra l'uomo mortal vi sia potere, Se giustizia è lassù, fulmine scenda, Mi colpisca, mi uccida, e mi profondi nell'inferno per sempre. (viene un fulmine che colpisce Don Giovanni; la terra si apre e lo sprofonda. Carino spaventato fugge, poi torna.)
CARINO	Ahimè! Soccorso. ⁸⁹

Il breve stralcio riportato si integra in una scena molto diversa da quelle sondate: immediatamente dopo l'omicidio del Commendatore, che avviene in questo ultimo atto, il protagonista è preso in trappola dalla truppa delle sedotte e dei vendicatori e, senza grande prontezza, si limita a fingere scuse e chieder assoluzioni. Oramai vinto e disperato, si rivolge con rabbia all'effigie del Morto: "Potess'io, pria di morire, un'altra volta almeno lacerare il tuo sen!", "Numi spietati [...] il vostro braccio sfido a vendetta". Ecco lo sberleffo, la cui immediata conseguenza è il fulmine. La Statua non è più animata, l'invito a cena viene cancellato e il servo diviene semplicemente personaggio di contorno. Il tentativo di Goldoni risponde alla volontà di contenere la portata eversiva del soggetto - con un taglio, si noti, strettamente moralistico: ne è esempio la caricata blasfemia nel finale - e di eliminare tutte quelle parti che non corrispondono a precisi criteri di verisimiglianza. Il fatto che questa via l'abbia portato a distanziarsi dalla linea interpretativa maggiore è immediatamente testimoniato dalla restituzione della veste di seduttore a Don Giovanni: qui le seduzioni tornano a essere effettuali, ad esempio nella

⁸⁹ C. Goldoni, *Don Giovanni Tenorio*, V, xiii, in C. Goldoni, *Tutte le opere*, IX, p. 278 - 279.

scena quarta del secondo atto, trascinando il “pervertitore” nel luogo comune. L’insistenza con cui l’autore, nella già citata prefazione, cita l’opera di Molière - nominandolo continuamente nel giro di poche righe ⁹⁰ - ci invita proprio a leggersi un preciso riferimento testuale e una reazione a questo. Zaniol specifica: “Goldoni giunge addirittura a ribaltare le posizioni di Bianchi affermando che la pessima opposizione di riso e terrore ingenera solo confusione negli spettatori, in modo tale che «si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti». Altro che *exemplum* morale!”⁹¹.

Come già accennato, è certo possibile che la *pièce* abbia avuto una certa influenza su Bertati, ma appare evidente che questo modello strutturale è di fatto scartato a vantaggio di Molière. Data l’importanza e la statura di un drammaturgo come Goldoni è lecito intravedere nell’opera di Bertati e Gazzaniga una precisa scelta stilistica, volta a mettere da parte un antecedente sicuramente ingombrante per istituire un raccordo con la tradizione di area francese.

Mi pare che anche questo confermi i nostri rilevamenti e ci permetta di confidare di aver trovato uno dei filoni forti della tradizione arrivata a Mozart e Da Ponte.

Rimandiamo all’analisi in apertura di capitolo. Prescindendo dalle prime battute della scena di Da Ponte, strascico della parte precedente dell’intreccio, possiamo appunto ritrovare come centro narrativo il passaggio del servo costretto e quindi del doppio invito. Fin da subito si notano alcune particolarità: il soprannaturale si ricava uno spazio forte, come nell’opera dell’Acciaiuoli, entrando in scena come personaggio cantante a tutti gli effetti. Le minacce del Commendatore suscitano la messa in guardia dei personaggi, che nel cercare chi si “burla” (un ribaltamento: il *burlador* si crede burlato) di loro incappano nella Statua. Leporello è a questo punto indotto sia alla lettura dell’iscrizione sia all’invito; si ritrova, come in tutta la tradizione, il riso di Don Giovanni, a schernire l’intento di vendetta, e quindi la sensazione del servo di essere osservato dalla Statua. La parte dell’invito a cena si dilata rispetto a quella di Bertati, caratterizzandosi per un susseguirsi di interruzioni; il riso di Leporello è interamente sostituito dalla sua tremarella. Di qui alla fine della scena il libretto di Bertati è seguito quasi alla lettera:

⁹⁰ *Ivi*, p. 217.

⁹¹ A. Zaniol, “L’ombra di Don Giovanni: un modello culturale per la riforma goldoniana”, prefazione a C.

battibecco, interrogazione diretta del padrone alla statua, duetto finale con un Pasquariello-Leporello che anela la fuga e un Don Giovanni incredulo, più cinicamente intento a constatare la “semplice” bizzarria dell’evento. Il nobile miscredente sfida il trascendente senza batter ciglio. Inoltre, la trafila di fallimenti in cui il *burlador* di Mozart incorre lungo tutta la *pièce* è conferma di un accoglimento, anche qui, della linea poetica e filosofica che in Molière trova la prima sistemazione: tutto il sistema di valori della società è potenzialmente oggetto di sistematica decostruzione - anche se, va notato, non c’è qui a rinforzo la battuta sui mausolei - .

Il *duo* continua ad avere il peso che a partire da Molière abbiamo attestato, con l’implicazione diretta di entrambi i personaggi nella vicenda. Leporello rimane contrappunto di Don Giovanni - lungo tutta l’opera sono presenti suoi commenti e anche suoi ammonimenti - e insieme suo fondamentale coadiutore.

A questo punto è necessario entrare nello specifico di questa coppia, alla luce del valore poetico e filosofico che abbiamo visto disporsi come *trait d’union* del nostro percorso.

1.3 – Il dialogo con l’Oltretomba

Concentriamoci sul nostro libretto, sullo stralcio citato, e cerchiamo di analizzare il nostro *duo* lungo la breve, ma estremamente densa, parabola descritta.

Inevitabilmente, il primo passo va compiuto guardando allo sfondo di un soggetto che, come già suggerisce Kierkegaard, affonda le proprie radici nell’Europa cristiana⁹².

Come prologo al discorso ritaglio alcune parole di S. Kunze:

Il celebre dramma di Tirso de Molina [...] si era trasformato soprattutto sotto l’effetto della Commedia dell’Arte italiana. [...] Dietro Don Giovanni e il suo servo vi sono comunque costellazioni elementari molto più antiche, che nel corso del tempo si sono via via ripresentate in personificazioni esemplari: quella più importante sotto il profilo letterario è la coppia Don Chisciotte e Sancio Pancia. [...] La polarità padrone-servo, antichissimo caposaldo della commedia,

Goldoni, *Il teatro della seduzione*, a cura di A. Zaniol, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁹² S. Kierkegaard, *Il Don Giovanni di Mozart*, pp. 2 ss.

è uno dei modelli fondamentali del conflitto sociale. [...] si tratta di un dualismo originario, di una seconda fondamentale possibilità, oltre al legame amoroso, di rappresentare la realtà e il conflitto sociale.⁹³

Il critico in una rapida volata mette in campo alcune delle coordinate principali entro cui il nostro *duo* prende le mosse: da Don Chisciotte e Sancio Panza al dramma di Tirso de Molina, verso la Commedia dell'Arte e le innumerevoli realizzazioni e rielaborazioni del materiale letterario. La coppia di servo e padrone è un “dualismo originario” in grado di “rappresentare la realtà e il conflitto sociale”: una architettura mobile che forse proprio nel soggetto di *Don Giovanni* mostra la sua capacità di resistenza, la sua versatilità e la sua profondità.

Sicuramente il riferimento al grande romanzo di Cervantes è pregnante: se l'opera di Tirso è confezionata, in area madrilenas, alla fine degli anni venti del '600, le gesta di Don Chisciotte e Sancio sono pubblicate tra 1605 e 1615, nella medesima zona. È inevitabile pensare che, in terreno comune, possano sussistere alcuni rapporti di influenza (c'è chi, come A. Soons⁹⁴, ha puntualizzato che il Tirso narratore appare epigono di Cervantes): di fatto il genere cavalleresco - incrociato magari al picaresco e al pastorale - è in entrambi i testi primo spunto, osservato e rielaborato in senso fortemente critico, come già Macchia fa notare⁹⁵. A un primo sguardo di fatto elementi strutturali come la stessa articolazione narrativa, essenzialmente episodica e seriale, e appunto l'organizzazione dei contenuti possono disporre a una comparazione. Tali questioni saranno per noi però in oggetto soltanto nel loro riverberare sul sistema dei personaggi, centro del nostro discorso⁹⁶. Più nello specifico, appunto come osserva Kunze, è certo che la diade servo-padrone alle porte dell'età moderna si pone come presenza letteraria forte, con le sue dinamiche basilari di “incontro-scontro”, proprio grazie al *Don Chisciotte*. Auerbach, a proposito, parla della presenza di “un motivo vecchissimo e ancor oggi efficace nelle farse, nelle caricature, nei circhi e nelle pellicole, questo dei due tipi comici o semicomici che se ne

⁹³ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, p. 407.

⁹⁴ A. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976, p. 100.

⁹⁵ G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 22.

⁹⁶ Allargando lo sguardo, si potrebbe notare che tra le *Novelle esemplari* (M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, trad. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1956) trame come quella di *Riconetto e Cortadillo*, o del *Dialogo dei cani*, sono ancora costruite su un sistema di personaggi duale. Anche l'aggettivo “esemplari” non lascia dubbi sulla possibilità di accostare questi testi all'*exemplum* costruito da Tirso.

vanno insieme e contrastano”⁹⁷. Diamo uno sguardo ai personaggi. In generale, diciamo che don Chisciotte è un gentiluomo, pressoché povero, tenacemente dedito alla lettura di romanzi cavallereschi, al punto di trasformare questa passione in una folle mania. Sancio Panza è un povero contadino, grossolano e bonario. Ricordiamo il passo in cui si compone il *duo* di Cervantes, capitolo VII:

In quei giorni, don Chisciotte parlava spesso con un contadino suo vicino, uomo perbene (se l'espressione vale anche per un poveraccio), ma con pochissimo sale in zucca. Alla fine, tanto gli disse, insistette e promise da convincerlo a partire con lui per fargli da scudiero. Fra le altre cose, Don Chisciotte lo invitava a seguirlo perché in una avventura o in un'altra avrebbe guadagnato facilmente una qualche isola di cui lo avrebbe nominato governatore. Con queste e altre promesse simili, Sancio Panza, così si chiamava questo contadino, lasciò la moglie e i figli per diventare scudiero del suo vicino.⁹⁸

L'accordo fra cavaliere e scudiero è frutto di un lungo *dialogare*, fatto di insistenza e di improbabili promesse. Sancio accetta di fornire la propria assistenza in cambio di una notevole ricompensa: il governo di un'isola. I termini del contratto di collaborazione sono già funzionali a precisare i tratti caratteristici dei personaggi: Sancio ha “pochissimo sale in zucca” e si immerge immediatamente nella pazzia di don Chisciotte, senza comprenderla ma accettandola in tutto e per tutto. L'*hidalgo* deforma e interpreta la realtà: “per il troppo leggere e il poco dormire gli s'inaridì il cervello fino a perdere il giudizio”⁹⁹. Ritroviamo chiaramente i caratteri del nostro *duo*, un padrone monomaniaco e un sottoposto, legato per interesse, che andrà nel corso del viaggio a fare la collaboratore e da controcanto ironico al personaggio principale. Cosa molto importante è che la *disparità* fra i personaggi sia già costitutiva del rapporto e caratterizzante. Quindi il modello appare consonante a livello strutturale.

Guardiamo il nostro testo, trascorrendo da Tirso a Da Ponte: abbiamo già visto come entro il perimetro del camposanto, quasi un atipico *hortus conclusus*¹⁰⁰, lo scambio delle prime battute chiarisca i rapporti fra gli agenti. Lo possiamo di fatto leggere come vero e proprio luogo di composizione (o meglio ri-composizione) della coppia.

⁹⁷ E. Auerbach, *Dulcinea incantata*, in *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000, p. 110.

⁹⁸ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997, p. 58.

⁹⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁰ Cfr. *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 133 ss.

[...]
 DON GIOVANNI È desso. Oh, Leporello!
 LEPORELLO (dal muro)
 Chi mi chiama?
 DON GIOVANNI Non conosci il padron?

20

Proprio mentre il giovane signore si interroga sulla sorte del proprio servo, Leporello si cala dal muro che cinge il cimitero. Don Giovanni, fra le lapidi, esordisce con un “Oh, Leporello” a piena voce che evidentemente colpisce e sorprende il facilmente suggestionabile servitore: non può che rispondere con una domanda fremente “Chi mi chiama?”. La risposta che riceve è una chiara affermazione di superiorità, sarcasticamente vestita da domanda retorica: “Non conosci il padron?”. È chiaro, nel rapido giro di tre battute, che la coppia non è orizzontale, si specifica in un personaggio *inferior* e un *superior*, come tradizione vuole. Una rapida scorsa agli eventi che abbiamo già descritto fornisce conferma: Don Giovanni è l’elemento trainante, guida Leporello e dispone di lui senza alcuna remora. Si noti, quindi, che anche in questo stralcio del dramma si ritrovano in effetti i tratti dei personaggi che possono dirsi più generici; se pensiamo alle parole di Leporello all’inizio e alla fine del dramma, al “Notte giorno faticar/ per chi nulla sa gradir” e al “Ed io vado all’osteria / a trovar padron miglior”, emergono appunto, chiaramente visibili, le tradizionali dinamiche servo-padrone, cioè *inferior-superior*, richiamate pensando al *Don Chisciotte*.

Approfondiamo con una considerazione, volta a valutare il carattere “contrastivo” già accennato riguardo al rapporto Don Chisciotte-Sancio. Diciamo che il rapporto di tipo “lavorativo” - ma, va chiarito, nel procedere della storia esso diviene ben più complesso e profondo - che lega i personaggi aiuta a specificare l’importanza delle prospettive attribuibili ai singoli componenti della coppia: da una parte mania, dall’altra soldi. Nel *Don Chisciotte* il ganglio servo-padrone richiama, dall’alveo dei meccanismi basilari della tradizione comica, una “disarmonia” in cui le angolature particolari divergono e creano un contrasto *dialettico*. Basti pensare alle divergenze nel comportamento, alle discussioni e ai battibecchi fra i personaggi, o all’evoluzione di Sancio Panza, che nella

seconda parte del romanzo supera il ruolo della spalla comica dell'*hidalgo* e ne diviene il principale ingannatore. “Due uomini così diversi fra loro”¹⁰¹, si legge nel capitolo decimo della seconda parte.

Già nel testo di Tirso la questione è evidente: non è un caso che Don Giovanni arrivi a dover richiamare Catalinón, puntualizzando che “un servo è un po’ un giocatore che deve fare, se vuole vincere, perché nel gioco più guadagna chi più fa”.¹⁰² Così, ancora a titolo esemplificativo, notiamo che in Molière, Sganarello dichiara: “È tremendo che un gran signore sia malvagio, poiché, nonostante quel che penso di lui, sono tenuto ad essergli fedele”¹⁰³. Tornando al testo del librettista veneto - ma considerando con esso tutta la tradizione del soggetto - è possibile trovare di fatto continuità: ripensiamo a uno stralcio di testo in cui è possibile ravvisare una prima discussione intorno al *duo*, condotta dai contraenti stessi. Momento di apertura del secondo atto, prima scena:

DON GIOVANNI	Ehi via, buffone, non mi seccar
LEPORELLO	No, no, padrone, non vo’ restar
DON GIOVANNI	Sentimi, amico:
LEPORELLO	Vo’ andar, vi dico.
DON GIOVANNI	Ma che ti ho fatto, che vuoi lasciarmi?
LEPORELLO	Oh, niente affatto: quasi ammazzarmi!
DON GIOVANNI	Va’, che sei matto! Fu per burlar.
LEPORELLO	Ed io non burlo, ma voglio andar. (Va per partire)
DON GIOVANNI	Leporello.
LEPORELLO	Signore.
DON GIOVANNI	Vien qui, facciam la pace: prendi...
LEPORELLO	Cosa?
DON GIOVANNI	Quattro doppie. (gli da del denaro)
LEPORELLO	Oh sentite, per questa volta [ancora] La cerimonia accetto. Ma non vi ci avvezzate: non credete di sedurre i miei pari, Come le donne, a forza di danari.
DON GIOVANNI	Non parliam più di ciò! Ti basta l’animo per quel ch’io dico?
LEPORELLO	Purchè lasciam le donne.
DON GIOVANNI	Lasciar le donne! Pazzo! Lasciar le donne? Sai ch’elle per me son necessarie Più del pan che mangio, Più dell’aria che spiro! ¹⁰⁴

Dopo la baraonda del primo finale Leporello appare ben deciso a lasciare il padrone. Il

¹⁰¹ “dos hombres tan diferentes hincados”, M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, p. 557.

¹⁰² T. de Molina, *L’ingannatore di Siviglia*, II, ix.

¹⁰³ Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, I, i.

¹⁰⁴ DG, II, ii.

breve litigio si conclude facilmente grazie a “quattro doppie”: Don Giovanni paga il servo affinché resti, questi senza molto onore intasca e ritorna sui suoi passi. Chiaramente, un accordo di convenienza: siamo in linea con Don Chisciotte e Sancio Panza. Il passo chiarisce quanto già accennato: l’azione comune, il viaggiare e duellare, il sedurre e beffare, trovano di fatto spunto negli interessi strettamente soggettivi dei personaggi. Il contrasto fra i ristretti campi visivi è, oltre che caratterizzante dei personaggi, fondamentale punto di partenza per effetti comico-ironici¹⁰⁵.

In generale, limitandoci a questa scorsa superficiale, possiamo quindi notare che i punti di contatto fra i sistemi dei personaggi sono forti, tanto nell’impianto quanto nel modo dell’azione. Infatti, in entrambi i casi, una coppia spiccatamente *dialettica* è il filo rosso del racconto e, più propriamente, ne è il primo motore: le tipicità degli agenti sono gli iniettori di un rapporto problematizzante con la realtà¹⁰⁶.

Come già accennato, è possibile insistere sul fatto che tutti questi ultimi rilevamenti di fatto evidenziano caratteri che molta parte della tradizione del *burlador* acquisisce e, grazie agli scenari della Commedia dell’Arte e a Molière, traghetta e diffonde. Alcune delle nostre ipotesi potranno quindi continuare a essere associate, in generale, al “mito” di Don Giovanni. Rientrando però nello specifico della nostra scena del cimitero, alcune differenze forti devono essere evidenziate: va notato che nel *Don Chisciotte*, non è possibile individuare un chiaro *refrain* tematico che ci permetta di arrivare al “dialogo con in morti”, fulcro del nostro percorso¹⁰⁷. Il contatto con il divino e il soprannaturale rimane al di fuori delle problematizzazioni, al massimo divenendo oggetto di discussione

¹⁰⁵ Cosa notevole è anche che, una volta pacificati gli animi, sono proprio le condizioni di questa collaborazione ad essere messe in discussione: alla domanda “Ti basta l’animo di far quel ch’io ti dico?” il servo risponde “Purché lasciam le donne”. La risposta del nobile è ovviamente negativa. La musica sottolinea l’atmosfera ridanciana, impostando la scena sulla ripetizione delle frasi musicali da un personaggio all’altro: i due, insomma, si fanno il verso. Così, aggiungendo questa prospettiva, la richiesta di Leporello, *inferior*, appare ancora più inconsistente. In realtà, guardando a quel che accadrà fra le tombe poco avanti, le parole del servo possono fungere da sottile anticipazione, di sicuro effetto: il pubblico a cui Mozart si rivolgeva conosceva già benissimo la trama di questo melodramma, sapeva che di lì a poco “le donne” sarebbero momentaneamente “lasciate”, che la sfida alla Statua avrebbe scoperto la vera sostanza, atea ribellione ai valori, di questa *pièce*. Il racconto di Da Ponte, in questo senso, coglie in tutto e per tutto i tratti tradizionali del soggetto. Con il “Purché lasciam le donne”, il *duo* si incrina, viene immediatamente ripreso ma lascia tralucere, per mezzo del personaggio *basso*, il futuro incontro con realtà che stanno ben al di là del collezionismo erotico.

¹⁰⁶ Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 194 ss.

¹⁰⁷ Ancora guardando alle *Novelle*, anche il già citato *Dialogo dei cani*, ad esempio, che pur gioca sul limite inscenando un evento tutto soprannaturale relazionato a un malato - quindi, diciamo, un “quasi morto” - , il tutto si risolve in artificio letterario.

quando si manifesta nel folle orizzonte del cavaliere tramite i perfidi “incantatori” che sembrano perseguitarlo. Il nostro testo, differentemente, vede due personaggi prendere reale contatto con l’aldilà, intrattenendo un vero e proprio dialogo. Questi elementi ci portano fuori da Cervantes.

Entriamo nel camposanto e osserviamo le modalità di tale colloquio. Torniamo alla prima domanda dell’*inferior*, il “Chi mi chiama?” di Leporello. In queste parole possiamo riconoscere un puro atto conoscitivo, legato al contesto narrativo. Tale atto assume però vera profondità se guardiamo agli avvenimenti immediatamente precedenti alla scena undicesima, che vedono il *duo* agire separato. In fondo il cimitero diventa il luogo di un riconoscimento - collocato non a caso prima dello snodo fondamentale della trama - che è anche però un conoscenza “originale”. Chiarisco: l’opera si apre con una coppia Don Giovanni-Leporello già data, suggerita dal bel lamento notturno del servo; il loro rapporto sembra da subito ascrivibile a quelli che provengono dalla tradizione, il monomaniaco e il suo contrappunto ironico. Qui però, dopo gli antecedenti *en solitaire*, un rapido giro di battute ha il compito specifico di chiarire e ribadire i rapporti, e la qualità di essi. È questa una delle rare parti di testo in cui il dittico è in argomento¹⁰⁸: con *atto dialogico*, rispondente al nesso domanda-risposta, il nucleo dinamico del *duo* è qui calcolato e riassetato, forse proprio in funzione della scena “a tre”. Certamente per il pezzo è forte l’importanza della tradizione, che ha praticamente sempre visto servo e padrone uniti, ma è pur plausibile immaginare che l’intreccio, date le premesse fornite dalle prime scene del secondo atto, sarebbe potuto tranquillamente continuare con un Don Giovanni che sfida la statua da solo. Proprio lo spicchio di episodi buffoneschi *a solo*, posto tra l’apertura del secondo atto e la scena del cimitero, crea la differenza forte tra Da Ponte e il vicinissimo libretto di Bertati - e di fatto distanzia il testo dalla tradizione nel suo complesso, pur non essendo materiale esattamente originale - ; una particolarità strutturale che può quindi far emergere in maniera particolarmente evidente la coppia e ciò che accade fra le pietre tombali.

Proseguiamo seguendo lo sviluppo narrativo. L’occasione si presenta nella serie particolare – qualcuno direbbe improbabile, qualcun altro “provvidenziale” – di

¹⁰⁸ DG, II, ii.

coincidenze che vede padrone e servo casualmente nello stesso luogo, e proprio nel sepolcreto che racchiude la fatale pietra funeraria. Le vaghe potenzialità sottese alla situazione drammatica vengono assiologizzate, disposte per essere realtà dinamica, proprio dal *duo* qui ricomposto. La scelleratezza dell'invito a cena è di fatto il dispiegamento narrativo della coppia: l'apice è raggiunto proprio nel *dialogo*, nella *domanda*, che è modo articolativo essenziale di una diade "parlante". In ogni istante la coppia dialoga: basti pensare che anche mentre Leporello si fa ambasciatore ai piedi della statua, la sua melodia saltellando smette con frequenza di rivolgersi alla "statua gentilissima" per puntualizzare al "Padron" che gli "trema il core". Si può quindi ancora insistere su uno stretto legame, che appare ipotizzabile, fra "il folle volo" di Don Giovanni e l'agire del nesso duale.

Se allarghiamo lo sguardo all'intera trama possiamo notare, come già hanno fatto in molti, che il solo atto legalmente punibile messo in scena è l'omicidio del Commendatore; atto che di per sé vincola solo in parte lo sviluppo narrativo. Di fatto, invece, lo scatto drammatico definitivo coincide proprio con ciò che accade fra le tombe; avviene tutto nelle parole: l'oltraggio è una vendetta derisa. L'omicidio di quel che sarà appunto il castigatore, i fallimentari tentativi di seduzione sono corollari. La coppia *dispari* raccoglie l'occasione interpretando "a parole" le potenzialità che sono racchiuse nel momento; l'esperito è nel *dialogo non paritario* soggetto ad un'azione euristica che ha lo scopo, o la risultante, di preparare quella escatologica. Così Leporello e Don Giovanni, casualmente nello stesso cimitero che ancora casualmente è il luogo della sepoltura del Commendatore, accesi dalle parole echeggianti dello stesso, colgono le potenzialità del momento: attraverso il *dialogo* analizzano la contingenza e con una serie di *domande* da *inferior* a *superior* compiono il misfatto, rivolgendosi appunto all'oltremondo.

Questo mi pare altro segno forte: l'interrogazione. Se esiste una cifra del dialogo con il divino, nella tradizione cristiana, questa è quella della *disparità*: il *basso*, terreno, guarda all'infinitamente *alto*, celeste, alla ricerca della Grazia. Dante personaggio, ancora come esempio, è sempre guidato, legato ad un personaggio *superior* che nel rispondere alla sua pulsione conoscitiva permette il movimento verticale del viaggio ultramondano. Esiste cioè necessariamente una distanza, una differenza ontologica, che crea spazio dinamico:

lo spazio umano di un *dia-logos* che è tensione verso l'alto¹⁰⁹. Indubbiamente motore dello slancio cinetico, insito nella sfalsatura di una diade *non paritaria*, l'interrogazione, corrisponde sempre ad una, seppur minima, pulsione conoscitiva. Quando questa si muove verso il sovrumano, da *inferior* a *superior*, diviene, necessariamente, elevazione. Il nostro *duo*, mentre *domanda*, alza di molto lo sguardo, lascia a terra burle e seduzioni - e Molière aveva già spinto su questa possibilità¹¹⁰ - e si pone sulla linea di un confronto inaudito.

Prima però di guardare alla questione fondamentale, appunto alla portata della blasfemia dongiovannesca, mi pare opportuno aggiungere alcune osservazioni sulle dinamiche regolatrici di questo *duo*, in linea con quanto già detto e in funzione di un maggiore chiarimento del rapporto fra sistema dei personaggi e *plot*.

Si noti che l'assetto non paritario del *duo* si ritrova di fatto nella diade padrone – servo ma si ridispone in due verticalizzazioni alternative: Leporello – Commendatore e Don Giovanni – Commendatore. La movimentazione *basso – alto* è quindi ancora più evidente se notiamo che le due coppie si succedono con gradualità ascendente: i due compiono una sorta di doppia aggressione, il secondo proseguendo e amplificando l'azione del primo. Possiamo cioè notare come, seppur il *dialogo* fra i due non sia mai realmente interrotto, con l'intervento di un terzo personaggio - sempre in posizione di *superior* - l'interlocuzione venga momentaneamente riassetata in funzione di due diverse strutture duali. In questo frangente Don Giovanni cambia il proprio *status*, nei confronti del Commendatore si pone come *inferior* interrogante, ma mantiene il proprio scarto di quota su Leporello, dato che lo “supera” completando l'atto di invito. C'è in sostanza una “sequenzialità” che mantenendo inalterata la misura fra Don Giovanni e Leporello attesta con ancor maggiore evidenza l'importanza della *disparità*: alterato in funzione dello specifico nesso narrativo il *duo non paritario* permane come architettura vincolante.

Come già visto, Leporello è un buffone sciagurato, vincolato dai guadagni; il “*Mes gages, mes gages*”¹¹¹ che il servo sbraita alla fine dell'opera di Molière echeggia chiaro nel “Ed

¹⁰⁹ Cfr. E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.

¹¹⁰ Cfr. U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, p. 138 e J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, p. 20.

¹¹¹ Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, V, vi.

io vado all'osteria / a trovar padron miglior"¹¹², posto fra gli ultimi versi del nostro libretto. Don Giovanni è un “datore di lavoro” indiscutibilmente unico, che paga per avere assistenza nelle atipiche imprese. Tali e quali alla coppia di Cervantes. Al di là del soldo però, e molto oltre l'affinità psicologica, il loro rapporto è ben più complesso, come abbiamo già notato. Leggendo del travestimento che nelle scene di apertura del secondo atto crea un gioco di inversioni, di scambi d'immagini e di ruoli, può immediatamente porsi come ipotizzabile un processo di sdoppiamento. Basta una rapida risalita al primo atto, e precisamente alla scena ottava, per incorrere in tratteggi che ben precisano un chiaro riflesso dongiovannesco sul servo: appena i due si imbattono nella festa nuziale dei contadini, Masetto e Zerlina, il nobile esordisce con un “Che bella gioventù! Che belle donne!” che trova pronta risposta nel “Tra tante per mia fè / vi sarà qualche cosa anche per me”¹¹³ di Leporello. Seguendo:

[...]
 DON GIOVANNI Cara la mia Zerlina! V'esibisco
 la mia protezione.

(A Leporello che fa scherzi alle altre contadine):

Leporello
 Cosa fai lì, birbone?
 LEPORELLO Anch'io, caro padrone
 Esibisco la mia protezione.¹¹⁴

Il *daimon* del seduttore ha contagiato quel servo che poco prima sapeva porsi anche come moralista – “Caro signor padrone, / la vita che menate / è da briccone”¹¹⁵ –. Sulla scena compare un vero e proprio doppio, rendendo questa coppia un *duo* esponenziale: non più somma ma moltiplicazione di individualità, riproduzione omogeneizzante. Lucia Strappini, su questa linea, arriva a affermare che questa duplicità permette al personaggio di Don Giovanni di trovare nel servo Leporello “lo strumento per l'affermazione esistenziale più piena”¹¹⁶. Ecco che il primo carattere di questa diade è allora un disorientante gioco di riflessi, che vorticosamente scende restringendosi da polo *superior*

¹¹² *DG*, II, xv.

¹¹³ *Ivi*, I, viii.

¹¹⁴ *Ivi*, I, viii.

¹¹⁵ *Ivi*, I, iv.

¹¹⁶ L. Strappini, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 58.

a polo *inferior*. Otto Rank già aveva parlato di “identità” fra i due, frutto della possibile divisione di un unico carattere¹¹⁷.

In un certo senso è possibile pensare che tale duplicazione provenga da un certo carattere, diciamo, “infettivo” di Don Giovanni. *Burlador*, seduttore, ateo e il libertino, poi “negatore” e “pervertitore dell’*agape*”¹¹⁸; tutto questo, e molto altro, dalla sua nascita alla fine del secolo XVIII, è il personaggio di Don Giovanni. Un eroe dell’eccesso, inevitabilmente sovvertitore dell’ordine, capace di spargere il morbo di cui è portatore su tutta la società (e qualcuno ha detto “società borghese”¹¹⁹), capace di trasformare, prima di tutto, il suo Leporello in un perfetto riverberare di sé stesso. Come appunta Wertheimer, che riconosce l’aggressione “sociale” di Don Giovanni risalendo dalla traccia che questo lascia nel Baudelaire dei *Fiori del Male*¹²⁰, il passaggio del “dissoluto” corrisponde ad una deflagrazione capace di segnare ogni tipo di rapporto o legame. Il finale corale dell’opera, testimonianza di un’umanità “stravolta, che nella luce del mattino si riconosce appena”¹²¹, è il luogo in cui è più notoriamente visibile la strage a tuttotondo che Don Giovanni compie. Volendo insistere sullo stesso stralcio, l’analisi compiuta da Pirrotta conferma quel carattere “infettivo” del nobile condannato anche a livello musicale: basta rilevare come il gioco di ripetizioni che interessa i personaggi sia funzionale a far passare su tutti un tremito sconvolgente. Scelgo di riprendere l’esempio del “Ah, certo è l’ombra / m’incontrò” di Donna Elvira, che in maniera “meccanica e assurda”¹²² è immediatamente ricantato da tutte le vittime: “Mozart se ne serve per far passare su tutti, meglio che con il racconto di Leporello, il brivido dell’evento misterioso che si è appena compiuto”¹²³. Non è superfluo notare che dopo questo passaggio tutte le voci si accordano in una discesa cromatica che si sospende, interrogativa, sull’accordo di dominante. La musica stessa *domanda* spaurita, pone forse un “che sarà di tutti noi?” che nasce di fronte al vuoto lasciato dalle voraci fauci degli inferi. Questa breve sigla ci aiuta a direzionare il nostro sguardo e a avvalorare la nostra ipotesi preliminare; possiamo infatti dire di essere di fronte a un *duo* nato per sdoppiamento. La duplicità strutturale

¹¹⁷ O. Rank, *La figura del Don Giovanni*, trad. it. di F. Marchioro, Varese, Sugarco, 1994, pp. 29 - 35.

¹¹⁸ Prendo a prestito i termini da N. Pirrotta e da U. Curi.

¹¹⁹ J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, pp. 17 - 20.

¹²⁰ *Ivi* p. 19.

¹²¹ *Ivi* p. 20.

¹²² N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, p. 184.

trova una consonanza tematica forte: il motore dell'opera si affida al processo di duplicazione come ad un coadiutore dinamico che nel *duo* mette in campo appieno le proprie potenzialità. Con questo, d'altro canto, si conferma la centralità assoluta del personaggio di Don Giovanni, la sua posizione di punto d'origine. Tutto nasce da lui, la trama si sviluppa e si conclude in funzione delle sue avventure; lo stesso ingranaggio del *duo*, sul quale noi vogliamo bilanciare appunto tutta la macchina narrativa, è creato come emanazione del personaggio principale. La "sequenzialità" di cui sopra, appunto relativa a molta parte della tradizione del "mito", sembra quindi essere generata proprio da questo posizionamento del fulcro strutturale sul personaggio di Don Giovanni: Leporello è, per Mila, solo "proiezione escrementale"¹²⁴ del padrone.

Apprendo quindi la questione lasciata poche pagine sopra in sospeso, anche osservazioni come quelle appena concluse ci inducono a scavare proprio attorno alla figura principale. Va riconfermato il fatto che, inevitabilmente, riflettere sul valore del "peccato" di Don Giovanni, comporta ancora la possibilità di allargare le osservazioni al "mito", per esteso, del *burlador*.

Per uno sguardo d'insieme, prendiamo le mosse da un lavoro di I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, che si cura di associare il complesso insieme delle tradizioni di quattro particolari figure: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe. I primi tre, in particolare, sono appunto comparati come esempi tra i più noti di individualismo *pre-mainstream*, in opposizione alla settecentesca affermazione politica e culturale di questa tendenza, ritrovabile nel romanzo di Defoe.

Faust, Don Chisciotte e Don Giovanni sono tutti caratterizzati dall'impulso positivo e individualistico del Rinascimento, vogliono andare avanti sulla loro strada, senza curarsi degli altri. Ma si trovano in conflitto, ideologico e politico, con le forze della Controriforma e per questo sono puniti.¹²⁵

Su queste figure aleggia, evidentemente, una familiarità con il concetto di "violazione del limite", corrispondente allo scontro ideologico e socio-culturale. Ogni personaggio è in sé

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 250.

¹²⁵ I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, trad. it. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelletti Editore, 1998, p. 14.

spunto e forza motrice degli eventi in quanto portatore di disequilibrio nel sistema dei valori. Stringendo sul nostro argomento di studio, ritroviamo corrispondenza piena: il beffatore è di fatto, come abbiamo già visto, un eroe della destabilizzazione sociale e morale.

Il tema della “violazione”, della forzatura dei limiti imposti, sappiamo, è ampio e profondamente integrato nella tradizione europea, che lo articola con varietà estrema, dalla riscrittura infernale dell’Ulisse di Dante, ai miti della modernità¹²⁶.

È semplice trovare conferme nel testo. Torniamo sulla scena, sempre riferendo al libretto di Da Ponte. Dopo numerosi indugi il fraseggio tremante di Leporello riesce a portare a compimento l’invito: “Signor, il padron mio.../ badate ben, non io.../ vorria con voi cenar...”¹²⁷. La richiesta è solo anticipazione di quella che verrà nuovamente inoltrata da Don Giovanni; la funebre statua china in assenso il capo ripetutamente, l’*inferior* trema e vien cacciato da parte, il *superior* alza lo sguardo e senza esitazione interroga: “Parlate se potete: / verrete a cena?”¹²⁸. Qui è tutta la grandezza del dissoluto: la sua *domanda* è irrisione estrema, eroica nel momento in cui capiamo che si muove verso l’alto, verso il divino. Di fronte a Don Giovanni è ben evidente il “limite”: nella statua animata l’ultraterreno si fa realtà sensibile, si abbassa e si accorda con il piano percettivo che è più congeniale all’eroe. Il miscredente, blasfemo, libertino – per citare solo alcuni degli epiteti che sul protagonista sono caduti – incontra il “limite” quasi con il solo scopo di forzarlo: una feroce volontà di superamento domina la sua domanda. Una assiologia fondata sul movimento, che è *ubris*. Ci rassicura Starobinski – in *Le incantatrici*¹²⁹ – che si cura di seguire la parola tematica “eccesso” in tutto il dramma di Da Ponte. Basti citare che, alla prima apparizione del cavaliere sulla scena, la parola compare tra le note del servo moralista: “Qual misfatto! Qual eccesso!”¹³⁰. “Eccesso” come tracotanza, come l’ “oltrepassare il giusto limite”¹³¹.

La questione riguarda, però, anche la direzione di questo “sorpasso”. Diciamo che entro la grande orma dell’*ubris* esiste un gene, estremamente attivo, che arrivando fino a Faust,

¹²⁶ E uno sguardo alla fittissima tradizione del solo “dissoluto punito”, ce ne dà conferma. Si veda, a titolo esemplificativo, la raccolta di testi di G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*.

¹²⁷ *DG*, II, xi, 130 - 133.

¹²⁸ *Ivi*, II, xi, 145.

¹²⁹ J. Starobinski, *Le incantatrici*, pp. 112 - 116.

¹³⁰ *DG*, I, i.

fa emergere il carattere del “violatore” *sapientae cupidus*. E sappiamo che se esistono parenti stretti di Don Giovanni e Leporello non può che trattarsi di quel dotto e di Mefistofele¹³². Il secolo che produce entrambi i miti, di fatto, è il secolo della nuova scienza, di una nuova attitudine razionale verso la realtà.

Uno studio di L. Bramani¹³³ ci suggerisce di battere questa pista. La studiosa ha condotto un approfondito sondaggio nella biblioteca di Mozart e nella cultura massonica, e ci riporta una panoramica complessa di letture e riferimenti a *Don Giovanni* che suggeriscono la particolare tonalità di cui sopra. Riporto solo alcuni, tra i più evidenti, rilievi. Nel *Sethos* di J. Terrasson, 1731, già individuata fonte del *Flauto Magico*, è possibile riconoscere come fondo tematico un’indagine sul rapporto fra conoscenza e virtù, fra “sapere e memoria”¹³⁴. La riflessione, che incrocia il *Menone* di Platone, porta in campo statue animate - e qui è forse parentela con la nostra Statua - che fungono da intercessori fra l’umano e il divino: Bramani specifica che nell’ambito del discorso “conoscenza e arte risiedono nella verità, che ha natura immortale, della quale l’uomo può partecipare, se solo la sua anima non sceglie l’oblio dimenticando la virtù”¹³⁵ ; la domanda sulla reale potenza del piano umano del sapere è qui chiaramente presente. La lettura è illuminata, di lato, dal fatto che proprio Terrasson, nella *Dissertation critique sur l’Iliade* del 1715, giudicata poco positivamente da Voltaire, asserisce che la filosofia del XVIII secolo, grazie particolarmente alla scienza di Descartes, ha ormai superato di gran lunga i sapienti greci. Cioè, lo scarto è realizzato dall’emersione della razionalità scientifica. In un altro testo del periodo, presente sugli scaffali del compositore, l’*Automathes* del reverendo Kirby, 1745, che ancora riferisce a macchine antropomorfe semovibili, c’è appunto una interrogazione sul sapere inteso come emanazione dall’alto, sull’uomo creato e illuminato. A questo si può associare il Mendelssohn del *Fedone*, per il quale l’uomo “attraverso le virtù raggiunge felicità e divinità” e la morte, come catarsi e ascesa, diviene “chiave della nostra felicità”¹³⁶. Certo, questi pochi esempi non forniscono assicurazioni, ma ci suggeriscono tratti di un ambiente culturale in cui la

¹³¹ J. Starobinski, *Le incantatrici*, pp. 113.

¹³² G. B. Shaw, Introduzione a *Man and superman*, London, Constable, 1947, p. xii. Cfr. A. Farinelli, *Don Giovanni*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino-Roma, 1986, XXVII, p. 2.

¹³³ L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

¹³⁴ *Ivi*, p. 125.

¹³⁵ *Ivi*, p. 127.

riflessione sull'uomo e il suo rapporto con il divino è necessariamente, anche, epistemologica. Al di là di possibili, o magari poco probabili riferimenti, il secolo che va chiudendosi, erede del precedente, è quello della ragione, della lente scientifica puntata sull'uomo e Dio.

Diciamo, quindi, che il nostro nobile è un sobillatore, un “consigliere fraudolento”, che con le parole seduce e induce, che, soprattutto, sfugge ogni trascendenza mentre dichiara una fede appassionata nella razionalità; crede solo che “due più due fa quattro, Sganarello, e che quattro più quattro fa otto”¹³⁷, come scrive Molière. È forse quindi lecito, sulla base di quanto detto da Bramani, porre la questione - non dimenticando che in questo discorso la tradizione che converge in Mozart è pienamente coinvolta - : oltre al carattere di “violatore” è possibile indagare la rimanenza di quella sorta di “prassi operativa” propria dello spirito dei tempi, *sapientiae cupidus*, sul *burlador*? Alcune riflessioni di Wertheimer sorreggono questo spunto; il critico identifica nella coppia di Don Giovanni e Leporello uno sdoppiamento che porta alla negazione dell'identità, a una anonimità che rende le relazioni intessute veri “esperimenti con le emozioni altrui”.¹³⁸ È notevole il fatto che il termine “esperimenti” porti a rilevare una certa tensione gnoseologica nel comportamento del *duo*, basato sull'applicazione di una sorta di “metodo scientifico” (e per un personaggio nato nei primi anni del secolo XVII si tratta di una affermazione forte); I testi di Terrasson e di Kirby sono di fatto testimonianza di una volontà di ricerca sul valore della conoscenza, sulla possibilità umana - la “virtù” più volte citata - di rifinire razionalmente la percezione del tutto. Così Don Giovanni, come già notato, si applica con un rigore lucido e metodico al proprio obiettivo. Di fatto tutto il complesso delle azioni dei due culmina in quell'atto elaborativo che è la “lista”: l'*actio* di uno viene considerata e catalogata dall'altro, sottoposta a enumerazione. Il nostro *duo* realmente procede delimitando il dominio di analisi, imponendo condizioni alle variabili e classificando i risultati con applicazione rigorosamente algebrica. La seduzione, o meglio la “violazione” a giro intero, è allora “scienza applicata”: Macchia parla appunto di “compiacenza tecnica”¹³⁹, relativa all'atto di inganno. Accanto a questo, cercando una

¹³⁶ *Ivi*, p. 144.

¹³⁷ Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, III, i.

¹³⁸ J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, p. 30.

¹³⁹ G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 22.

sponda, possiamo osservare che il viaggio della diade produce realmente “informazioni”: di fatto, mentre apre una ferita nel mondo individuale e sociale ne mette a nudo la realtà profonda. Certo, Don Giovanni e Leporello molto probabilmente non comprendono quale sia il reale effetto delle loro azioni, né arrivano a sistematizzare, a proiettare nel generale - come vorrebbe il metodo sperimentale - i loro dati, ma è evidente che il loro passaggio sconvolge perché scopre, svela, gli ingranaggi dei rapporti personali, e in particolare del rapporto amoroso. Di fatto, lungo il dramma di Da Ponte, ci troviamo davanti a un gran campionario di amori, sfatati o confermati, tutti presi in analisi: l’amore ostinato di Don Ottavio, debole e sempre pronto a far buon viso al cattivo gioco imposto da Donna Anna, l’amore geloso di Masetto per la sfuggente e cedevole Zerlina, l’amore disperato e arrabbiato di Elvira, l’oscuro legame erotico che sembra legare Donna Anna a Don Giovanni e, infine, l’amore paterno che intercorre fra la prima delle donne e il Commendatore suo padre, capace di trasformarsi in sintomo dell’amore di Dio per l’uomo. Inoltre, mi pare che proprio la prospettiva della “lista” contribuisca a spiegare l’inseparabilità del *duo*, la sua azione costantemente comune: Don Giovanni agisce e produce dati, quindi ha bisogno che questi vengano matematizzati da Leporello. Tutta la leggenda del *burlador* è percorsa dalla “lista”, ragione fondamentale dell’agire dei personaggi centrali. La “doppia” domanda del cimitero si può quindi spiegare per analogia: servo e padrone agiscono sempre insieme, la loro sperimentazione risulta efficace se entrambi gli agenti contribuiscono; davanti alla statua, al divino, all’*agape*, continuano a “sperimentare” con il metodo che è loro consono, il servo agendo in funzione del padrone.

Tutto questo mi pare in linea con quell’importante contributo di Molière: possiamo dire con Abert¹⁴⁰ che grazie al drammaturgo francese il *burlador* si libera del ruolo di blasfemo che lo costringe tutto sommato a uno “schierarsi contro” dall’interno del tessuto morale e sociale, e sporto verso l’ateismo diventa di fatto uno sperimentatore *super partes*¹⁴¹. Questo certo non cancella la dimensione “esemplare” della narrazione ma di fatto la porta, nel secolo dei lumi, a accordarsi a una prospettiva più aperta e indagatrice. La figura dell’*esprit fort* - come è qualificato Don Giovanni in Molière - che nasce e

¹⁴⁰ H. Abert, *Mozart*, III, p.383.

¹⁴¹ *Ibidem*.

crebbe, prima in Francia e poi in Europa, nell'alveo del libertinismo erudito non si lega appunto a pensatori come Gassendi o Bayle, con Descartes a far da sponda, che hanno il merito di aver traghettato le conquiste della nuova scienza, nell'ambito del nuovo approccio alla realtà esistenziale, verso il settecento dei lumi? In fondo, la vicenda di Don Giovanni, condannato "libero pensatore"¹⁴², e Leporello rappresenta ancora un "viaggio conoscitivo".

A puntellare questa tesi interviene una delle trame profonde del soggetto, fondante fin da Tirso: il già citato "Tan largo me lo fiáis!"¹⁴³, ovvero, il *tempo*. Ciò motiva la nostra attenzione particolare sull'occasione drammatica. All'apertura della scena undicesima, nel libretto di Da Ponte, il cavaliere "guarda sull'orologio" - è una precisazione in didascalia - e canta: "Oh, ancor non sono due della notte"¹⁴⁴. P. Vescovo, riflette su questo gesto di "quotidianità fin disarmante"¹⁴⁵; Don Giovanni è colto mentre consulta uno strumento, probabilmente quello che abitualmente porta nel taschino, necessario alla "misurazione" del *tempo*. Il testo fornisce una indicazione precisa del tempo della *fabula*, chiarisce l'esatta posizione degli avvenimenti - magari anche con un occhieggio metateatrale al momento della rappresentazione - . Certo è che il dato assume peso nel momento in cui consideriamo che, proprio nel prosieguo di questa scena, il conto alla rovescia delle ore terrene del libertino soffre una brusca accelerata verso il totale esaurimento; viene posta in evidenza la dimensione sensibile, misurabile, del *tempo* in rapporto al *non - tempo* che attende di qui a poco l'eroe. Al centro della scena, però, al momento, è il pienamente umano, matematico e quindi pienamente scientifico in senso "galileiano", computo degli attimi di una giornata: dietro a tutto questo sta un atto puramente razionale.

Allarghiamo lo sguardo. Il "C'è ancora tanto tempo", "la scadenza è ancora lontana" – seguendo a riguardo Ian Watt¹⁴⁶ – che chiude il discorso di invito alla statua nel dramma di Tirso de Molina è sigla tematica importante al punto da divenire titolo di una versione

¹⁴² M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 36.

¹⁴³ A. Baldissera, Introduzione a T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, xi.

¹⁴⁴ *DG*, II, xi, 12 - 14.

¹⁴⁵ P. Vescovo, *L'orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d'Italia*, 7, 2002, pp. 177 - 186.

¹⁴⁶ I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, p. 85.

breve del testo, probabilmente parallela alla più conosciuta.¹⁴⁷

Riporto il testo:

DON JUAN	Larga esta venganza ha sido. Si es que vos la habéis de hacer, Importa no estar dormido, Que si a la muerte aguardáis La venganza, la esperanza Agora es bien que perdáis, Pues vuestro nojo y venganza <i>Tan largo me lo fadís.</i> ¹⁴⁸
----------	---

L'espressione torna almeno una dozzina di volte nel testo ed è il vero motto del *burlador*: dietro di essa si trova una giuliva scrollata di spalle, decorata da riso sfrenato e sfacciato. Nessuno è risparmiato dalla derisione di Don Giovanni. Il giovane nobile nel succedersi degli accadimenti, non mostra alcuna intenzione di smettere di sghignazzare: non fa che rimandare ogni possibilità di pentimento, forse pur cosciente che il *tempo* che lui crede di avere a gran disposizione è il tempo che lo separa dal momento del giudizio, della morte e del "conteggio" dei peccati. Ironicamente - e anche qui voliamo su tutta la tradizione del soggetto - quando i suoi atti hanno già carbonizzato il suo *tempo* terreno, egli vi si avvinghia: il "no" che secco si contrappone alla richiesta di ravvedimento del monumento ambulante è l'impotente, e per questo eroica, imposizione di una prospettiva tutta terrena; mentre l'orrido spalanca le sue fauci il crepitio delle fiamme è comunque coperto dall'eco del suo grido. La musica di Mozart, tornando nello specifico della conclusione della nostra opera, corre gestendo una dinamica di brusche contrapposizioni, *piano* e *forte* senza crescendo (ne possiamo rilevare solo uno, nella battuta in cui principia l'intimazione del Commendatore), frasi nette e severe¹⁴⁹ che nel modularsi da Re minore a Re maggiore rendono chiarissima, di "implacabile maestosità"¹⁵⁰, l'ultima parola del cavaliere. Don Giovanni lotta per il suo *tempo umano*, vive e opera in una prospettiva

¹⁴⁷ La questione appare, in realtà, tutt'oggi insoluta a causa delle difficoltà di attribuzione e di datazione: Calderón ne era stato designato autore, ma l'*autoría* è ancora incerta anche a causa dei problemi di collocazione temporale, che molto oscilla tra gli anni che precedono e quelli che seguono la stesura di Tirso, circa 1625. Sull'argomento: A. Farinelli, *Don Giovanni*, pp. 1 ss.

¹⁴⁸ "Che aspettate a vendicarvi? Se voi cercate vendetta, vi conviene stare sveglio, e se affidate alla morte la rivalsa, disperate, almeno per il momento, perché la scadenza è lunga.", T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, III, xiii, p. 211.

¹⁴⁹ M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, p. 249.

¹⁵⁰ H. Abert, *Mozart*, p. 476.

terrena, sensibile prima che sensuale. La sua culla è il trascorrere storico degli eventi, l'intreccio molteplice del reale nel quale sa tuffarsi e riemergere trascinando con sé trame e filamenti; l'*eternità* è ignorata perché significa la fine delle "burle". Ancora per Starobinski¹⁵¹, nel *tempo* Don Giovanni può cercare, provare, forzare, forse proprio "burlare".

La misura "uomo" è quindi il nostro terreno di gioco: ancora Curi, scegliendo una strada diversa e parallela alla nostra, torna a darci spunti mentre ritrova in Don Giovanni una eco potente e originale come quella di Edipo¹⁵², l'eroe che nell'incontro con il soprannaturale, con la Sfinge, definisce "l'uomo". All'apertura del testo di Tirso, confrontandosi con Donna Anna, il nostro protagonista si qualifica "un uomo senza nome"¹⁵³, semplicemente uomo, senza qualifica o specificità. Poche righe avanti, all'allarmato "chi sei?" del Re di Napoli risponde "e chi dovremmo essere? Un uomo con una donna": una sconvolgente banalità, quasi capace di echeggiare l'indovinello e la risposta che il re di Tebe fornisce. C'è forse allora qualcosa, per il critico, del *burlador* che diverge dal *sapientae cupidus*: Don Giovanni volge lo sguardo, e qui azzardiamo, "dietro" a Odisseo, di fatto non cerca la sapienza, né elevazione, ma difende la dimensione tutta "terrena" dell'uomo, quasi a legittimare inconsapevolmente la speculazione "scientifica" dell'itacense. Non a caso, come già accennato, la sperimentazione del nostro *duo* non produce "teorizzazione", né esiste coscienza di questo. Essa guarda alla radice del metodo, non alle sue risultanti. E forse anche per questo è condannata: troppo libera, potenzialmente infinita. Forse, troppo umana.

E si tenga presente che quello di Mozart e Da Ponte, è un acme, e insieme canto del cigno, mentre già si mostrano all'orizzonte i segni di quel Romanticismo che chiederà qualcosa di diverso alla letteratura.

Mi pare che tutto questo si ritrovi e venga chiarito nel lavoro *Il mito di Don Giovanni* di Rousset: "improvvisatore dinanzi alla Permanenza"¹⁵⁴ è una dicitura che definisce una

¹⁵¹ J. Starobinski, *Le incantatrici*, p. 107.

¹⁵² U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, p. 11.

¹⁵³ T. De Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, I, i.

¹⁵⁴ J. Rousset, *Il Mito di Don Giovanni*, p. 11.

delle coppie di correlazione o di opposizione entro cui il lavoro del critico si articola. Don Giovanni, come l'Ulisse dantesco o i suoi numerosi persecutori, è colui che agisce *all'improvviso*, colui che coglie le possibilità dell'attimo, che vede l'occasione e in essa "si fa". Di fronte a questi "uomini" sta però la *Permanenza*, l'assoluto con tutte le sue esigenze nei confronti dell'umano, il *non – tempo* che ognuno di loro interroga in un modo particolare: la tracotanza è il loro peccato. Il dittico di Don Giovanni e Leporello raccoglie la potenza della coppia dialettica, e la dirige a terra, e poi giù, verso gli inferi. Allora l'umano, in questo caso parlando di quella specifica frangia dell'esistenza umana che idealmente si dibatte fra il *sapientae cupidus* e il *burlador*, si esplica nell'atto materiale e temporale del contatto conflittuale con il divino, in una dialettica che prima di essere falciata dalla tragedia si assesta in verticale. La diarchia basilare *alto – basso* trova un orizzonte di espansione massima nel *tempo* "minimo" dell'occasione.

BIBLIOGRAFIA

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leopardi, Bologna, Zanichelli, 2006.

G. Bertati, *Don Giovanni*, Perugia, Nuova Era, 1999.

M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997.

L. Da Ponte, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981.

C. Goldoni, *Il teatro della seduzione*, a cura di A. Zaniol, Milano, Feltrinelli, 1993.

C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1950.

Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, a cura di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993.

T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004.

W. A. Mozart, *Don Giovanni*, a cura di W. Plath e W. Rehm, Bärenreiter, Kassel, 1968.

Omero, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2005.

Da Beaumarchais a Da Ponte, a cura di R. Angermüller e E. B. Parodi, Torino, Einaudi, 1994.

I luoghi della letteratura italiana, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003.

H. Abert, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985.

E. Auerbach, *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000.

G. G. de Bévoite, *La légende de Don Juan*, Ginevra, Slatkine reprint, 1906, 1993.

G. G. de Bévoite, *Le Festin de pierre avant Molière*, tradotto in E. Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese. I testi*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1977.

P. Boitani, *Ulisse - uno nessuno ognuno*, Torino, Utet, 2001.

L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

G. P. Calasso, *Ipotesi sulla natura del comico*, Firenze, La nuova Italia, 1992.

S. Carandini e L. Mariti, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

U. Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002.

- E. J. Dent, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Ferrari, Milano, Rusconi, 1979.
- F. D'Amico, *Intorno al Don Giovanni di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1978.
- A. Di Benedetto, *Fra Germania e Italia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- A. Einstein, W. A. *Mozart. Il carattere e l'opera*, trad. di R. Lotteri, Milano, Ricordi, 1955.
- A. Farinelli, *Don Giovanni, note critiche*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, Torino-Roma, Loesher, 1986.
- L. Fiumi, "Dante e la Francia", estratto dagli *Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, IV, xvi, 1966.
- G. Galassi, V. Vitali, *La Dialettica dalle origini a Platone*, Milano, Quattroventi editore, 2009.
- C. Goldoni, *Memorie*, trad. di P. Ranzini, Milano, Mondadori, 1993.
- S. Johnson, *Storia di Rasselas principe di Abissinia*, trad. di V. Orsenigo, Palermo, Sellerio, 1994.
- P. J. Jouve, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001.
- S. Kierkegaard, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994.
- H. Kraemer, *Dialettica e definizione del Bene in Platone*, a cura di G. Reale, trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- S. Kunze, *Don Giovanni von Mozart*, Munchen, Fink Verlag, 1972.
- S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990.
- G. Lanson, *Storia della letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Longanesi 1961.
- E. Levinas, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.
- G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.
- J. A. Maravall, *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, trad. di P. Picamus, Bologna, Il Mulino, 1995.
- P. Melograni, WAM, Roma, Laterza, 2003.
- M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988.
- G. Minois, *Piccola storia dell'inferno*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- A. Nygren, *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, trad.

- it. N. Gay, Bologna, Il Mulino, 1976.
- B. Paumgartner, *Mozart*, trad. di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, 1994.
- N. Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.
- O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.
- O. Rank, *Il Mito della nascita dell'eroe*, trad. di F. Marchioro, Milano, Sugarco, 1987.
- J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, trad. di A. Marchi, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- A. Ruffinato, *Le tre corone in Spagna*, Torino, Celid, 2008.
- G. B. Shaw, *Man and superman*, London, Constable, 1947.
- C. S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, trad. di G. Trampolini, Bologna, Il Mulino, 1978.
- A. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976.
- A. Spranzi, *Il teatro di Mozart*, Milano, Unicopli, 2006.
- J. Starobinski, *Le incantatrici*, trad. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007.
- L. Strappini, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003.
- S. Termanini e R. Trovato, *Teatro comico del Cinquecento*, Torino, Utet, 2005.
- P. Vescovo, *L'orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d'Italia*, 7, 2002.
- I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, trad. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelletti Editore, 1998.
- J. Wertheimer, *Don Giovanni e Barbablù*, trad. di G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

2 - IL DOPPIO NELLA STRUTTURA: IL *MANOSCRITTO TROVATO A SARAGOZZA*

Ancora fra gli ultimi decenni del secolo XVIII e i primi del successivo, possiamo incontrare un'opera le cui particolarità, nonché la singolarità nel panorama europeo, indicano un interessante luogo di studio del *doppio*; un romanzo la cui complessità pare imperniata, come accenna Macchia, sull' "ossessione del due"¹, tanto a livello strutturale quanto nella costruzione dei personaggi: il *Manoscritto trovato a Saragozza*. Jan Potocki scrive la sua opera più nota, a varie e distanti riprese, dal 1794 fino agli anni immediatamente precedenti alla morte, sullo sfondo di una Polonia distrutta geo-politicamente² e con lo sguardo, da politico e diplomatico quale era, teso verso un'Europa prima rivoluzionaria e poi napoleonica.

2.1 - Nel labirinto

Alcuni dati. Il nobiluomo polacco, nostro autore, fu, uomo eccentrico e particolare: tra gli esponenti maggiori dell'Illuminismo polacco, politico, viaggiatore e autore di libri di viaggio, etnologo e iniziatore degli studi di slavistica³, in generale conosciuto proprio per il romanzo da noi preso in analisi. Scritto in francese, iniziato a fine secolo e protratto per oltre un decennio, continuamente interrotto e pubblicato solo parzialmente, il *Manoscritto* accompagnò l'autore fino agli ultimi anni di vita. Quando morì - suicida nel 1815 - il romanzo ancora non era stato consegnato alle stampe in versione definitiva; anche a causa di ciò una prima edizione complessiva si presenta nella veste della traduzione polacca che, nel 1847, fu pubblicata da E. Chojecki: questi rivendicò un non precisato manoscritto donato dalla famiglia Potocki e poi inspiegabilmente distrutto⁴.

In realtà soltanto con l'edizione, parziale, di Caillois, nel 1958, l'opera sarà oggetto di interesse diffuso. Seguirà l'importante pubblicazione a cura di R. Radrizzani, con una ipotesi del testo, nel 1989, basata su un'ampia collazione e riferita anche alla traduzione di Chojecki. Per merito quindi di F. Rosset e D. Triaire, nel 2006 è pubblicata un'edizione basata esclusivamente sulla tradizione manoscritta in francese

¹ G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995, p. 91.

² L. Marinelli, *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi, 2004, p. 128 ss.

³ *Ivi*, p. 175.

⁴ D. Triaire, F. Rosset, *Présentation*, in J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006, pp. 30 ss.

(e sui molto recenti ritrovamenti), che svela due versioni successive, significativamente diverse, databili intorno al 1804 e al 1810, edite separatamente⁵.

Ecco due stralci, tratti dalla giornata VII e dalla giornata VIII:

[...] Non mi potei impedire di ridere un po' dell'ultima clausola, ma promisi tutto quello che vollero e fui ricompensato con le più dolci carezze. Poi Emina mi disse ancora: «Mio caro Alfonso, questa reliquia che portate al collo ci da fastidio. Non la potreste togliere per un attimo?» Rifiutai, ma Zibbedé aveva in mano le forbici, me le fece passare dietro il collo e tagliò il nastro. Emina si impadronì della reliquia e la gettò in una fessura della roccia. «La riprenderete domani», mi disse; «intanto mettetevi al collo questa treccia formata dai miei capelli e da quelli di mia sorella; il talismano che vi è appeso preserva anche dall'incostanza, se mai qualcosa possa preservarne gli amanti.» Poi Emina prese una spilla d'oro che le tratteneva la chioma e se ne servì per chiudere meticolosamente le cortine del letto.

[...] In quell'istante le cortine del mio letto si aprirono fragorosamente e vidi un uomo di statura maestosa vestito alla moresca. In mano aveva il Corano e nell'altra una sciabola. Le mie cugine si gettarono ai suoi piedi e gli dissero: «Potente sceicco dei Gomelez, perdonateci!»⁶

[...]Là vidi il giovane cavaliere che in questi ultimi giorni ha dormito nel nostro eremo. Stava sul letto e aveva accanto a sé due bellissime ragazze vestite alla moresca. Queste due giovani, dopo avergli fatto qualche carezza, gli tolsero dal collo una reliquia che portava, e da quel momento in poi perdettero ai miei occhi la loro bellezza, e riconobbi in loro i due impiccati della valle di Los Hermanos. Ma il giovane cavaliere, che continuava a prenderle per delle creature affascinanti, le chiamò con i nomi più teneri. Allora uno degli impiccati si tolse la corda che aveva al collo e la mise al collo del cavaliere, che gli dimostrò la propria riconoscenza con nuove carezze. Alla fine chiusero le cortine e non so che cosa abbiano fatto allora, ma penso che si trattasse di qualche spaventoso peccato. Volevo gridare ma non riuscii a emettere alcun suono. La cosa durò un po' di tempo. Infine una campana suonò la mezzanotte e subito dopo vidi entrare un demonio che aveva corna di fuoco e una coda infiammata sorretta da alcuni diavoletti. Questo demonio teneva un libro in una mano e un forcone nell'altra.⁷

Nel primo passo, Alfonso Van Worden, protagonista e voce narrante, giovane capitano delle Guardie vallone, descrive il modo in cui viene coinvolto in un complesso gioco erotico dalle due cugine musulmane, conosciute solo pochissimo tempo prima. Condizione necessaria allo sviluppo di questo *ménage a trois* è - emergono i temi forti della religione e della magia - la sostituzione di una reliquia con un amuleto prettamente dedicato agli amanti. I languori sono però interrotti

⁵ J. Potocki, *Ouvres IV 1. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1810>; Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006.

⁶ J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, a cura di R. Radrizzani, trad. di G. Bogliolo, Milano, TEA edizioni, 2006, pp. 107 - 108. Di qui in poi utilizzeremo, per l'opera in questione, la sigla *MTAS*, seguita dal numero di pagina.

⁷ *Ivi*, p. 112.

dall'irruzione dello sceicco Gomelez, capo di una organizzazione segreta di fede islamica, che con la sola presenza costringe alla prostrazione le concubine: la sciabola e il Corano appaiono simboli identificativi, riferenti al potere militare e religioso.

Il secondo estratto vede un cambio di relatore: l'indemoniato Pacheco racconta di aver assistito a un raccapricciante incontro amoroso tra lo stesso cavaliere, Alfonso, e i cadaveri rianimati di due condannati a morte. Inizialmente si ripropongono "due bellissime ragazze vestite alla moresca" ; il giovane ufficiale non pare notare differenza quando, al taglio di una reliquia, sostituita da un cappio, le amanti si rivelano orribili corpi di defunti. Lo scambio di effusioni procede dietro una cortina, esattamente come nel campione precedente, e sempre nello stesso modo è interrotto brutalmente da un agente esterno: questa volta un diavolo, armato di forcone e di un non precisato libro.

I due brevi testi riportati appaiono analoghi, seppur riferibili a modelli letterari diversi; il racconto erotico, venato di mistero e esotismo, e il pezzo fantastico, al limite dell'horror, sono in effetti racconti differenti di un medesimo episodio. *Doppia* narrazione, frutto di un *doppio* punto di vista. È semplice, di qui, ritrovare quel ritorno insistente del "due" cui Macchia accenna; basta porre attenzione al ristretto gruppo di personaggi qui presentati: due personaggi-narratori, due concubine-demoni, un protagonista, Alfonso, e un antagonista, sceicco-diavolo, vedremo, strettamente legati. Personaggi raccolti in *coppie* e contemporaneamente personaggi *sdoppiati*.

L'insieme di dati è sufficiente per indicarci il *Manoscritto* come luogo di forte interesse per il nostro argomento di studio.

In prima battuta, è per noi utile fornire una breve descrizione del progetto strutturale che sottostà all'opera. Il testo si presenta inizialmente come una raffinata elaborazione del sistema organizzativo a cornici, intrecciato ad un modello, potremmo dire, a "schidionata"⁸. Procediamo per gradi.

Almeno tre sono le impalcature principali, telescopicamente inserite; costituite dai fatti narrati nell'*Avvertenza*, quindi restringendo, dalle vicende di Alfonso Van Worden e lo sceicco Golomez, e dalla vita e dalle avventure dello zingaro Avadoro. In realtà ognuno di questi campi narrativi si amplifica, fino davvero all'ipertrofia, per

⁸ Si confronti R. Radrizzani, *Introduzione al Manoscritto trovato a Saragozza*, p. 5, e D. Triaire, *Potocki*, Arles, Actes sud, 1991, pp. 151 ss.

mezzo di continue aperture di sottocornici, che arrivano a diventare anche quintuple. Il dispositivo è semplice: un personaggio, che sta proseguendo nella sua vicenda, racconta di un altro personaggio, che nel procedere degli eventi ha occasione di raccontare di un altro personaggio e così via. Il risultato è un complesso, e spesso spaesante, gioco di *scatole cinesi*. Ci si offre un mosaico, ampissimo, di storie che permette all'autore di affrontare una miriade di generi letterari: quasi enciclopedicamente, ogni racconto si propone come esemplare più o meno tipico entro un universo di letture che va dal romanzo picaresco a quello filosofico, dall'erotico all'avventuroso, dal satirico allo storico, dal nero al libertino, dal fantastico al puro sfoggio di erudizione.

Primo punto di interesse per noi è però la divisione interna che Potocki realizza: a far da reale ossatura è una spartizione in sei decameroni, rispettata fino alle ultimissime manipolazioni e poi abbandonata per una frammentaria divisione in giornate. Gli effetti più importanti della prima divisione sono però, in generale, rimasti più che evidenti: un insieme complesso di simmetrie rende infatti il romanzo speculare. Basti qualche esempio. Ad alcuni personaggi è affidato l'inizio, il centro e la fine del libro; ad altri, quale esempio di fine partizione, è affidata la prima parte del secondo decamerone e la seconda del quinto. Il personaggio di Avadoro, spartiacque con la grande cornice che lo riguarda, divide i personaggi che lo precedono e lo seguono, con le loro rispettive sezioni, di cinque in cinque. Le vicende principali, essenzialmente completandosi solo nella seconda *tranche*, si inscrivono quindi in un *doppio* arco narrativo.

La bipartizione riverbera sui personaggi, sempre raccolti in diadi⁹: estremi dell'arco maggiore sono l'ufficiale francese, responsabile del ritrovamento del manoscritto in una cassetta di ferro, e il capitano spagnolo, probabilmente discendente di uno dei protagonisti del romanzo, che detta la traduzione in francese del testo al primo¹⁰. Di qui, continuando a esemplificare, le coppie continuano senza sosta a moltiplicarsi: lo sceicco e il soldato, al quale sono promesse due sorelle, come mogli - e la poligamia è tema centrale -; la coppia formata dal cabalista e sua sorella, che a sua volta si amplifica nella promessa ad ognuno di doppi consorti, all'uno le figlie di Salomone,

⁹ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, Milano, Arcipelago edizioni, 2007, pp. 71 ss.

¹⁰ Da subito quindi una relazione collaborativa, quella tra il ritrovatore e il traduttore, ci si presenta come punto di partenza per l'avvio della narrazione. Inoltre, due dei motivi forti del romanzo sono, seppur solo accennando, messi in campo: il contesto militare, e più generalmente avventuroso, e il tema - insistentemente centrale, sempre legato alla riflessione epistemologica - della scrittura.

all'altra nientemeno che i Dioscuri. Due sono gli impiccati alle porte della valle di Los Hermanos, due i servitori di un viaggiatore, due i fantasmi che escono dai ritratti appesi alla parete. L'elenco potrebbe continuare per molte pagine, nominando tutti i vari protagonisti e deuteragonisti minori.

In realtà però la galassia di attori si annoda intorno a una soltanto di queste coppie: il già citato *duo* del capitano Alfonso Van Worden e dello sceicco Gomelez. Si chiarisce così la sopracitata dicitura, a "schidionata". Il giovanissimo ufficiale delle Guardie vallone e il patriarca musulmano, capo di un'organizzazione segreta islamica che da centinaia d'anni cova in seno all'Europa una sovversione religiosa e politica, formano la diade realmente strutturante del racconto. Il primo è di fatto l'autore del manoscritto: attraverso la sua voce, in modo apparentemente diaristico, sono riportati tutti gli eventi - compresi i racconti - che riguardano il viaggio attraverso la Sierra Morena. Il secondo, *deus ex machina* dell'intera vicenda, ordisce una serie di prove, di cui fanno parte tutte le vicende, i racconti e i personaggi del romanzo, che hanno il compito di impegnare, distrarre, confondere, stuzzicare il giovane Worden. Ogni racconto incasellato nel mosaico si inserisce appunto su questa linea; i temi del coraggio e della forza, così come filosofie, pensieri e culture, hanno lo scopo di preparare il soldato a divenire erede della famiglia Gomelez.

Al di là del fatto che l'*escamotage*, di fatto semplice, permetta a Potocki di motivare il *collage* di generi letterari, sulla scena - con fondamentale importanza per lo sviluppo del *plot* - è evidentemente proposta una *coppia dialettica*, che si confronta intorno all'idealmente enciclopedica raccolta di esperienza umana - rappresentata dalla molteplicità dei racconti - con il preciso scopo di far ascendere il personaggio *inferior*, il giovane, al livello del *superior*, lo sceicco, al fine di sostituirlo. Il fatto poi che al termine delle vicende l'organizzazione segreta venga smantellata, a suon di esplosioni¹¹, proprio per mano dello sceicco, ci invita a porre attenzione più che alla storia di un'ascesa sociale, al processo *dialogico* di apertura conoscitiva al mondo che ne è condizione necessaria. D. Triaire specifica che si tratta del romanzo "d'une révolution"¹², basato sull' "émérgence d'une raison critique"¹³. Cercheremo di approfondire più avanti. Per ora, mi pare importante notare come il modello da noi ipotizzato di *duo speculativo* trovi già qui interessanti coincidenze.

¹¹ MTAS, p. 693 ss.

¹² D. Triaire, *Potocki*, p. 157.

¹³ *Ivi*, p. 179.

L'orizzonte d'analisi quindi si allarga ancora chiarendo l'importanza totalizzante della dimensione *dialettica* di questo incontro: tutto quello che avviene entro i poli di questa *coppia* si realizza nelle parole. Lo spazio del viaggio della comitiva formata dai personaggi appare, inizialmente, a-simbolico; geograficamente si tratta di un lungo giro in tondo, sempre nelle immediate vicinanze di alcuni dei luoghi centrali del racconto. Ogni esperienza, ogni atto conoscitivo, avviene all'interno di un racconto: il protagonista è ogni volta attento e "silenzioso"¹⁴ ascoltatore, progressivamente sempre più riflessivo e partecipe. La parola, come generatrice di un mondo narrativo, diviene il luogo nel quale ogni volta l'ascoltatore, accettandone le regole e le verità, esperisce; in un certo modo è questo l'interloquire mediato, indiretto, fra i poli opposti del *duo* a creare il corpo reale del romanzo.

La macchina *dialettica* si mostra nella sua totalità però se notiamo che non solo gli eventi esposti dalla miriade di narratori, ma lo stesso atto di narrazione è narrato, al grado massimo, da uno degli elementi della sopracitata *diade*: lo stesso Alfonso. Abbiamo già detto che le vicende sono narrate dalle sue stesse parole: alla fine, nell'ultima pagina, si scopre che il manoscritto ritrovato è stato compilato dal capitano vallone.

[...] mi recai dai fratelli Moro e li pregai di restituirmi il rotolo sigillato che avevo depositato da loro venticinque anni prima: era il diario delle prime sessantasei giornate del mio soggiorno in Spagna. Lo ricopiai di mio pugno e lo depositai in una cassetta di ferro [...]¹⁵

Lo stralcio sembra sottintendere un atto, giornaliero, di registrazione dei fatti e una "ricopiatura" - tutto sommato ambigua - compiuta negli ultimi anni della vita. Va detto che la voce narrante appare riportare eventi e racconti *in vivo*¹⁶, contemporaneamente al tempo dell'azione. Nonostante questo, pochi ma significativi riferimenti al lettore¹⁷ e al futuro delle vicende - ad esempio "Probabilmente ci si stupirà di vedermi così preoccupato; [...] è quanto si vedrà nel seguito del mio racconto"¹⁸ - lasciano trasparire un narratore onnisciente che, osserva Triaire¹⁹, cerca

¹⁴ *Ivi*, p. 153.

¹⁵ *MTAS*, p. 700.

¹⁶ F. Rosset, *Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel*, in *Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, Louvain-Paris, Peeteres, 2001, p. 24.

¹⁷ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, pp. 79 ss.

¹⁸ *MTAS*, p. 44.

di nascondersi dietro una focalizzazione interna.

In accordo con Sermain²⁰, inoltre, lo stesso atto di ricopiatura può apparire come una vera e propria riscrittura; può sottintendere una revisione filtrata dalla maturità²¹ - se vogliamo, poi ulteriormente modificata dal processo di traduzione spiegato nell'*Avvertenza* - , che vedremo essere condizione necessaria e sufficiente.

Le *Manuscrit* s'insère entre deux points de vue: celui du jeune Van Worden et celui de Van Worden transformé qui prend la plume pour raconter ses aventures. Pour le premier, le changement est en cours, alors que, pour le second, le procès est terminé.²²

Questa particolare scelta permette un interessante *sdoppiamento* del personaggio principale: Alfonso diarista e Alfonso narratore, diversi, in seguito al percorso compiuto nel romanzo stesso, e inevitabilmente compresenti. Lo sguardo del giovane Van Worden e i suoi pensieri non sono quindi più solo frutto dell'esperienza *hic et nunc*, registrati al momento, ma sono quei pensieri, narrati in tempo distante, da un Van Worden intimamente cambiato, e inevitabilmente manipolatore²³. Di fatto, *doppia* verità; appunto “deux points de vue”²⁴. Non è un caso che Herman qualifichi Alfonso anche come “traducteur”²⁵: in alcune occasioni, il giovane sembra parlare spagnolo, e nel rivolgersi a un pubblico francofono, traduce alcune proprie espressioni: “Je fus si charmé de voir des hommes que mon premier mouvement fut de leur crier agour, agour, ce qui veut dire en espagnol: «bon jour», ou, «je vous salue»”²⁶. Lasciando in disparte le contraddizioni in cui il testo cade, in rapporto ad esempio all'*Avvertenza*²⁷ che vuole un testo steso in spagnolo, inevitabilmente l'atto di traduzione sottintende una elaborazione seconda del testo, una disposizione alla lettura.

In questi termini è per noi possibile far subentrare una ulteriore prospettiva di analisi,

¹⁹ D. Triaire, *Potocki*, p. 205.

²⁰ J.-P. Sermain, *Roman mémoires et conte merveilleux*, in *Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, p. 142.

²¹ “un homme changé”, appunta Triaire, *Potocki*, p. 210.

²² *Ivi*, p. 208.

²³ Ancora D. Triaire cerca di isolare, definire, questa ingerenza facendola coincidere con il tono ironico e umoristico che si dipana per tutto il romanzo; *Ivi*, p. 211.

²⁴ *Ivi*, p. 208.

²⁵ J. Herman, *Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *Cahiers de AEF*, Paris, 1999, 51, p. 137.

²⁶ Dall'edizione Radrizzani, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 35.

²⁷ *MTAS*, p. 23.

isolando un *duo* diverso, e maggiore, rispetto a quello già nominato ma ad esso concatenato: quello composto dai due Van Worden, distanti cronologicamente²⁸ ma inevitabilmente compresenti, a colloquio nell'atto stesso della scrittura. Scrittura che è di fatto frutto esclusivo di un grande e complesso *dialogo* fra Alfonso e lo sceicco, e che corrisponde a una riapertura, e rielaborazione, del discorso compiuto. Infatti, alla lettura che fanno i ritrovatori del romanzo nella cassetta di ferro, così come alla nostra, viene offerto ancora il processo di crescita del giovane soldato; processo che, condotto da una condizione di *disparità* verso un arrivo *paritetico*, è condizione necessaria del testo.

Queste osservazioni possono essere approfondite sondando, con una rapida descrizione, quello che secondo Triaire²⁹ è centro del meccanismo narrativo: la *ripetizione*. Ancora meglio, si potrebbe dire “ripetizione variata dei temi”³⁰. Come appunta Mattazzi, “la duplicità, lo sdoppiamento, sono lingua comune all'intero romanzo”; tutto il testo è strutturalmente disseminato di specchi, mezzi “di rifrazione uguale e capovolta”³¹. Alfonso-scrittore di fatto ripete sé stesso, nel suo raccontarsi, e ripete, con la propria voce, ogni narrazione che nel libro è avvenuta. Come già accennato, ne consegue che non esiste, fino al chiudersi della cornice più esterna del romanzo, nessuna oggettivazione possibile: la verità di questo mondo narrativo, poggiando necessariamente solo sul racconto, diviene inevitabilmente ambigua; le parole di un personaggio, esaurite entro il procedere del *plot*, sono in realtà le parole che la memoria della voce narrante evoca scrivendo. Ognuno dei piani narrativi è costituito da almeno due immagini sfalsate, una relativa al tempo dell'azione e una al tempo della narrazione, essenzialmente non distinguibili ma certamente ordinate: un diario è *ripetuto* - e, ipoteticamente, variato - da un successivo atto di riscrittura. Le sfalsature, di conseguenza, si moltiplicano appunto quando notiamo che lo stesso diario *ripete*, con la propria voce, la miriade di atti narrativi che si distribuiscono nel testo. Il fatto che spesso, dopo i sottotitoli relativi a ogni *récit*, l'io narrante di Alfonso venga messo fra parentesi, sostituito apparentemente dall'io del personaggio che al momento si appresta a raccontare di sé, non è che un segnale di ulteriore simulazione: è ancora la voce narrante che si traveste.

²⁸ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 93.

²⁹ D. Triaire, *Potocki*, p. 154.

³⁰ R. Radrizzani, *Introduzione al Manoscritto trovato a Saragozza*, p. 8.

A un altro livello, è possibile notare che la logica della *ripetizione*, e quindi dello *sdoppiamento*, diviene generativa su larga scala. Sotto diverse luci, personaggi ritornano, vicende si ripetono ossessivamente, racconti si legano ad altri; a volte fughe, a volte contrappunti. La moltiplicazione dei narratori, riferiti a medesimi eventi o a medesimi personaggi, funge da primo iniettore di questo meccanismo: ad esempio, negli stralci da noi precedentemente riportati, al protagonista dell'avventura erotico-orrifica non è dato modo di verificare la reale identità delle amanti; il secondo racconto *ripete* offrendo una "seconda via" tanto credibile, per il personaggio, da iniziare a smuovere il suo sistema di certezze - l'apertura della decima giornata sarà interamente dedicata ai ragionamenti, pieni di indecisione, di Alfonso - . In un altro momento, il geometra Velasquez viene salvato dalle acque del Guadalquivir dal nostro soldato; poco più avanti, parlando della stessa scena, il matematico insiste ad affermare che proprio lui aveva salvato il vallone dal fiume, ribaltando la scena - si noti, si tratta di una inversione a forte valore simbolico -. La proliferazione delle prospettive si allarga ancora quando, data una seconda logica operativa, il medesimo evento investe diversi personaggi: molti degli attori, dopo particolari parentesi oniriche, soffrono il terribile risveglio sotto la forza dei fratelli Zoto³²; Van Worden, Pacheco, il cabalista, Rebecca, Velasquez, Dolorita, iniziano la loro avventura nel segno di questa coppia di impiccati, quasi che ai due cadaveri corrispondesse la soglia di un mondo ambiguo, continuamente duplice. R. Caillois appuntava: "Comment ne pas sentir l'extrême singularité d'une structure romanesque fondée sur la répétition d'une même péripétie? [...] Le deux se composent et inaugurent une espèce terrible de régularité".³³ Basta quindi attenersi al sistema dei personaggi, narratori e a loro volta narratori, per avere altri chiari esempi: molti dei personaggi più importanti hanno un rapporto particolare con il padre, normalmente chiamati alla *ripetizione* del percorso da esso tracciato o alla chiara negazione di questo³⁴. Tutti raccontano l'evoluzione di questo rapporto, alcuni con chiarezza, altri con sostanziali elisioni - ad esempio Rebecca -. Van Worden segue, o dovrebbe seguire, le orme dell'ufficiale suo padre, secondo i dettami - che potremmo dire "controriformistici" - dell'onore e della religione; il geometra Velasquez è epigono del genitore; Avadoro, capo zingaro, nel

³¹ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, pp. 71 - 72.

³² Non a caso Radrizzani parla di questo elemento narrativo come di "fugato", *Introduzione*, p. 9.

³³ R. Caillois, *Destin d'un homme et d'un livre: le comte Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *La duchesse d'Avila. Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 29 - 31.

³⁴ D. Triaire, *Potocki*, p. 153.

lungo racconto della sua vita descrive un processo di completo affrancamento dal sistema dei valori familiari. Rebecca, sorella del cabalista, rinuncia ai propri poteri rifiutando l'eredità esoterica del padre; si scoprirà poi che le caratteristiche del suo personaggio si confaranno alla perfezione al suo vero padre, lo sceicco Gomelez. In linea, si possono isolare personaggi *doppi*, che entrano in campo attraverso varie *rifrazioni* deformanti della loro figura: *in primis*, Avadoro, costantemente *en travesti*, disposto a cambiare continuamente identità e vita, da accattone a attore di primo piano nei grandi movimenti politici spagnoli. Oppure la donna-vampiro della vicenda di Thibaud de La Jaquière:

Thibaud, non controllandosi più, portò Orlandine sul letto di tessuto marezzato di Venezia e si sentì il più felice degli uomini...Ma cambiò presto opinione, perché sentì come degli artigli che gli si piantavano nella schiena. «Orlandine, Orlandine», esclamò, «che significa questo?» Orlandine non c'era più. Al suo posto vide un'orrenda accozzaglia di forme schifose e sconosciute. «Non sono Orlandine», disse il mostro con voce spaventosa. «Sono Belzebù, e domani vedrai che corpo ho animato per sedurti.»³⁵

Il seduttore, emulo di Don Giovanni, da predatore diviene vittima di un Belzebù incarnato in un cadavere putrescente, in un ironico scambio di ruoli.

Anche in questo caso, ognuno dei personaggi citati è a sua volta narratore, di una storia o della propria: è ovvio, più evidentemente in questi ultimi due esempi, che la verità risulta necessariamente ipotecata, resa inconsistente dalla stessa duplicità degli attori. Il racconto di un personaggio come lo spione Busqueros, attraversato dalla simulazione, dal malinteso e dal non detto, dal distorto, oltretutto appartenente a varie linee narrative, appare paradigmatico. Il fatto che, come per il personaggio appena nominato, esistano numerose passerelle trasversali che permettono ai personaggi di ricomparire in diverse storie, in ruoli e contesti diversi, contribuisce a creare un sistema a compartimenti permeabili, costantemente mosso da una *ripetizione variata* delle identità.

Il vero guadagno di questa spaesante molteplicità, data dalla *ripetizione*, è l'incontro *dialettico* degli elementi narrativi che, rifrangendosi l'uno nell'altro, divengono l'uno glossa dell'altro. Medesimi temi o eventi sono sottoposti a più lenti prospettive, arricchiti di sfumature, compresenti e complementari. Anche quando due percorsi possono sembrare irrelati, le strutture ricorsive provvedono a creare relazione: basti

³⁵ MTAS, pp. 138 - 139.

pensare al *ripetersi* regolare, al centro del romanzo, dell'alternanza fra gli episodi della *Storia di Velasquez* e della *Storia dell'Ebreo Errante*³⁶. I personaggi sviluppano due capitali discorsi, il primo sullo statuto epistemologico delle scienze esatte, il secondo sulla storicità delle religioni. I due percorsi non sono mai messi in comunicazione diretta, ma il loro affiancamento diviene invito ad una lettura comparatistica, ad una analisi dei comuni campi di competenza e dei diversi armamentari critici.

Si tratta, insomma, di una trama di riferimenti e di possibilità di confronto che evidentemente corrisponde a una, potremmo dire, rete *dialettica* "interna"; una gamma di relazioni e incroci continuamente capace di comparare e relativizzare i contenuti. Ogni cosa può essere sempre altra, ogni personaggio si riflette nell'altro, ognuno è voce narrante e attore di un racconto, specifico - e quindi parziale - punto di vista. Il tessuto stesso del romanzo corrisponde a una narrazione di narrazioni, coincidenza di almeno due voci narranti - Alfonso diarista e poi ri-scrittore - impegnate sulla stessa materia narrativa. Mattazzi parla di un "universo liquido"³⁷, in cui ogni legge, morale, sociale o scientifica, diviene mobile e ambivalente nell'atto narrativo. Ma proprio grazie a questa mobilità si attiva un produttivo, e costante, confronto fra gli elementi diegetici: una sorta di deflagrante reazione a catena che, come vedremo, avrà nel finale del romanzo il proprio apice.

Rimangono quindi aperte due questioni: in prima battuta l'incontro dei contenuti, anche strettamente filosofici e scientifici, e dei piani narrativi, con il catalizzatore speculativo che è il *duo*; quindi la possibilità di rintracciare una rete intertestuale "esterna", che permetta di accertare alcuni dei tratti del dialogo che Potocki intrattenne con la cultura a lui contemporanea.

2.2 - Dal silenzio alla scrittura

Come abbiamo già accennato, centro dinamico del romanzo è la coppia Alfonso-sceicco. Il loro contatto *dialettico* si muove inizialmente a senso unico: dai progetti del musulmano al percorso di formazione del giovane cristiano. Ed è proprio questo

³⁶ Dalla diciannovesima alla venticinquesima giornata; *Ivi*, pp. 241 - 311.

³⁷ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, p. 87.

processo a suscitare forte interesse, nel momento in cui isoliamo le opposte polarità entro cui si sviluppa: il silenzio e la scrittura.

Lo sfondo drammatico poggia sulle complesse vicende di una oscura organizzazione musulmana, chiaramente raccoglitrice di caratteri tratti dalle coeve logge massoniche, che intesse una fittissima trama di relazioni, tra Europa e oriente, e che si trova a un punto nodale della propria storia. Chiave di volta è proprio l'ignaro soldato Alfonso, imparentato a sua insaputa con il ramo cristiano della famiglia Gomelez, e considerato come possibile erede e assicuratore della prosecuzione della dinastia. L'occasione che permette la messa in moto dei piani è proprio il viaggio intrapreso dal soldato attraverso la Sierra Morena, promosso e organizzato da Van Worden padre con l'aiuto d'un vecchio compagno d'armi, che poi si rivelerà iniziato della già citata setta islamica. Il primo passo di Alfonso nella desolata landa spagnola corrisponde quindi all'inizio del suo iter di formazione.

Come già ha notato Triaire³⁸, alla partenza il giovane soldato vallone appare come un personaggio monolitico, impostato dal padre alla strenua difesa - certamente chisciottesca³⁹ - delle cause dell'onore e della religione. Il confronto in punta di lama, la fede e la parola data sono punti apparentemente inamovibili: tutta la prima giornata e la *Storia di Alfonso van Worden*⁴⁰ descrivono con accuratezza questo *status* iniziale. Il parco di eventi in cui è immerso Alfonso, mira però, fin da subito, ad aggredire tale fissità: già entro le prime giornate del romanzo il personaggio trasgredisce la parola paterna, ad esempio accettando la bigamia - riferisco allo stralcio da noi precedentemente riportato - . Le vicende del padre di Zoto, o la storia del bandito Testalunga⁴¹, d'altra parte, mettono in crisi il concetto di onore. Nello stesso senso procedono anche le prime vicende dell'indemoniato Pacheco⁴², che hanno il compito di mettere alla prova il senso di realtà del giovane. Lentamente, progressivamente, in Alfonso è insinuato il dubbio: l'insieme delle vicende e dei racconti che ascolta propone una sempre più vasta raggiera di possibilità interpretative e di azione, compresenti e in contrappunto, tangenti o opposte, al punto da far "perdere la

³⁸ D. Triaire, *Potocki*, p. 208.

³⁹ E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, in *Critica del testo. I mondi possibili del Quijote*, Roma, Viella, Università di Roma "La Sapienza", IX/ 1- 2, 2006, pp. 543 ss.

⁴⁰ *MTAS*, p. 54 ss.

⁴¹ *Ivi*, p. 66 ss.

ragione”⁴³. Si attua in sintesi uno smontaggio sistematico dei criteri educativi provenienti dalla famiglia. Come abbiamo già notato, la legge generale del romanzo è quella della *ripetizione*, che in prima battuta assume, come dice Herman⁴⁴, una dimensione genealogica. Si è detto che tutti i personaggi importanti del romanzo hanno una storia che inizia con quella del loro padre; per tutti si tratta di un rapporto problematico. Centrale, si noti, per l’evolversi di questo tipo di rapporto è il processo di affrancamento - e qui, forse, siamo su una linea tangente la storia biografica dell’autore - : Alfonso, Avadoro, Hervás il pellegrino maledetto, Rebecca, ad esempio, percorrono questa strada. Pare notevole, in questo senso, segnalare il caso del geometra Velasquez, personaggio centralissimo per la sua riflessione filosofica: concorrente al pari del nostro soldato alla successione dello sceicco Gomelez, è chi forzatamente si riallaccia alla tradizione paterna; in tutto dedito a proseguire gli studi scientifici del genitore, di fatto risulterà escluso dalla corsa. I tratti di fissazione e di autoreferenzialità⁴⁵, comuni a tutti i padri potockiani, rendono all’interno del romanzo questo paradigma educativo essenzialmente non valido: il percorso educativo che Potocki prepara lungo questo romanzo parte necessariamente da uno sbloccaggio del personaggio protagonista, e dei personaggi più importanti, dal legame con il padre, rendendolo appunto “tabula rasa”⁴⁶, permeabile alla vasta gamma di punti di vista e rifrazioni interne che il succedersi dei racconti propone. Aperta la breccia, lo sceicco può permettere l’apertura della vera e propria serie di “lezioni”. Per far questo è disposto l’inserimento di vari “nuovi padri”, collocati in questo ruolo proprio dalle narrazioni che propongono: lo sceicco, già nelle vesti del falso eremita, ne è il primo, in quanto orditore dell’intera vicenda e punto di arrivo del percorso; soprattutto, poi, il capo degli zingari Avadoro diviene il principale educatore, occupando tutta la parte centrale del libro, dalla giornata dodicesima alla sessantaduesima.

A un primo livello, quindi, non tanto i contenuti specifici rendono particolare questo percorso di crescita, quanto la modalità di proposta: come abbiamo già visto, una nuvola di racconti intersecati gli uni con gli altri, in contrappunto e in contraddizione, giustapposti e frammentati, viene messa davanti all’allievo. Non un punto di vista, ma una molteplicità che racchiude in sé sia le sfumature che gli opposti, viene

⁴² *Ivi*, pp. 46 ss.

⁴³ *Ivi*, p. 103 e 106.

⁴⁴ J. Herman, *La désécriture du livre*, in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, Centre National du Livre, 2001, 863, pp. 105 ss.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 108 - 109.

squadernata: Alfonso quasi “perde la ragione”⁴⁷, come lui stesso dice, davanti a una parola narrante che contempla, e tiene in gioco, sempre il suo contrario. È vero, come vedremo più avanti, che dietro al *Manoscritto* è possibile trovare un vero universo di riferimenti letterari, filosofici e scientifici, inerenti alla cultura illuministica, ma tra queste non risulta nessuna posizione acclarata e dominante: la molteplicità spaesante, la *ripetizione variata*, gli *sdoppiamenti* impediscono di stabilizzare un univoco percorso.

Alfonso, inserito in un tale sistema, cambia⁴⁸: inizia a sviluppare una sensibilità diversa⁴⁹, ad esempio testimoniata per una nuova percezione della bellezza della natura. “Il canto delle cicale [...] mi svegliò di buon ora. Ero diventato sensibile alle bellezze della natura”, dice Van Worden all’inizio della sedicesima giornata⁵⁰. L’incontro con molteplici realtà suscita domande, riflessioni sempre più complesse: continuando l’esempio, proprio di seguito alla riga citata compare una domanda, “Il mondo di quaggiù non ci offre già una varietà di sensazioni e di impressioni gradevoli sufficienti a tenerci occupati per tutto il tempo della nostra breve esistenza?”⁵¹. Alla domanda non segue risposta; importa soprattutto evidenziare che in Alfonso sorge una prorompente volontà di indagine, di confronto. Potremmo dire che, mentre ascolta, domanda, esperisce, impara soprattutto un abito mentale: costantemente recettivo, affila le armi per l’esercizio di una nuova ragion critica.

La risultante di questo processo, è la scrittura: come abbiamo già messo in evidenza, alla fine del romanzo viene fatta luce sul testo stesso, registrazione diaristica ricopiata - forse rivista - a distanza di venticinque anni e depositata in uno scrigno metallico. Di fatto il silenzioso Alfonso si scopre a sua volta autore di parola narrativa. Da notarsi che la scrittura arriva proprio come coronamento del sopracitato percorso di formazione; il tradimento dell’ultimo precetto paterno corrisponde proprio alla composizione del quaderno di viaggio: Alfonso promette alle proprie amanti, alla fine della prima giornata⁵², di non rivelare mai ad anima viva il loro rapporto; le “sacre

⁴⁶ D. Triaire, *Potocki*, p. 179.

⁴⁷ *MTAS*, p. 103 e 106. Si confronti, sul tema, M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris, Puf, 1982, pp. 95 ss.

⁴⁸ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 98.

⁴⁹ D. Triaire, *Potocki*, p. 175.

⁵⁰ *MTAS*, p. 204.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 40.

leggi dell'onore"⁵³, imposte dalla famiglia, dovrebbero rendere il giuramento solidissimo. Il racconto che ne svela i termini, come chiarisce Herman⁵⁴, è però chiara negazione della parola data.

Totalmente affrancato, dopo aver accolto molteplici informazioni, soprattutto molteplici mondi narrativi, l'ormai maturo ufficiale è pronto a ordinare, ritagliare e imbastire, il proprio mondo narrativo. Che il *clou* della formazione di Alfonso siano proprio i meccanismi della *fiction* - vedi Rosset⁵⁵ - è testimoniato dallo stesso sviluppo del finale. Nelle ultime giornate la sfaccettata organizzazione del testo tende ad appianarsi, a mostrarsi più intellegibile. Negli stessi racconti i giochi illusori che hanno tenuto banco per tutto il romanzo perdono la patina di magia e di onirico divenendo semplicemente astuti inganni, coronati da una spiegazione razionale; basta scorrere le ultime battute della *Storia del capo degli zingari*⁵⁶. Il culmine di questa tendenza è, alla sessantaseiesima giornata, il racconto dello sceicco, impegnato a svelare il complesso di inganni propinati al protagonista: attori e collaboratori, addestrati e mascherati di volta in volta, hanno messo in scena tutti gli avvenimenti, fantastici e non, che si sono presentati agli occhi di Alfonso. Gli strumenti dell'illusione sono messi a nudo: il racconto mostra i manichini, i costumi, le stoffe, le stesse impalcature che lo sostengono. Scoperta la finzione non resta che chiudere il sipario: una grande esplosione cancella le ultime tracce dell'organizzazione Gomelez, i personaggi lasciano definitivamente la Sierra Morena. Compare la prima data nel romanzo, 20 giugno 1739, in contrapposizione alla sospensione temporale che aveva regnato; un ritorno alla storia e alla razionalità. Esaurita la possibilità di fingere, espliciti gli espedienti della *fiction*, sembra esaurirsi anche la possibilità di racconto: i personaggi sembrano ammutoliti; si avvicina così la fine del romanzo stesso, testimoniando una nitida allusione all'atto creativo dell'autore stesso. "Una parola [...] fragilissima, condannata per sua stessa natura a far morire il proprio mondo in sé stessa, ad implodere esaurito una volta per tutte il materiale liquido della sua scrittura"⁵⁷, dice Mattazzi. Ma è proprio il diario di Alfonso a riabilitare l'atto narrativo, a rimetterlo in circolazione: il giovane ha imparato a narrare, ha scoperto la realtà evanescente del costruito e tutti gli strumenti che permettano di nascondere

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ J. Herman, *La désécriture du livre*, p. 110.

⁵⁵ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 114.

⁵⁶ *MTAS*, p. 625.

⁵⁷ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, p. 85.

questa natura all'occhio del lettore, e ora ri-narra sé stesso e tutto ciò che è già stato narrato. In altre parole riapre il proprio percorso di formazione, questa volta con il ruolo di educatore, per chi scoprirà il manoscritto in quella cassetta di ferro. La circolarità del romanzo si rende evidente in un lungo percorso di emancipazione dal padre che permette al protagonista di guadagnare per sé il ruolo di patriarca; appunto il discendente di Alfonso, con il soldato francese responsabile del ritrovamento, si lascia condurre nuovamente attraverso la Sierra Morena nel procedere della traduzione.

Ed è certo che qui sia in discussione una circolazione ben maggiore, riguardante il complesso di rapporti che lega autore, opera e lettore. Mi pare che qui si scopra uno dei temi forti dell'opera di Potocki. La menzogna romanzesca (riprendo un titolo di Herman⁵⁸) diviene il cuore della riflessione: la vertiginosa sequela di narratori - dal primo, per stare alle categorie dello studioso appena citato, autodiegetico, che poi in un ambiguo atto di ricopiatura minaccia ogni parametro di verosimiglianza, all'extradiegetico, altrettanto sospettabile, traduttore; fino all'ultimo, che vede il suo nome (Jan Potocki) sulla copertina del libro - permette di fatto un primo smontaggio del criterio di verità che sottostà all'opera narrativa. Il sottile statuto del romanzo-memoria si presta a questo gioco di dissimulazione⁵⁹: come già hanno notato Stewart e Mylne⁶⁰, il sistema di inserzione di racconti falsa i criteri di verità del racconto, intessendo un intreccio che una reale memoria saprebbe contenere; così la memoria infallibile, che ad esempio reggeva ancora le *Mémoires d'un honnête homme*, dell'abate Prévost, si mostra già dai primi anni del '700, nella letteratura francese, una simulazione non credibile e rapidamente messa in crisi - penso, per esempio, al Crébillon della prefazione a *Les Egarements du coeur et de l'esprit* - ⁶¹. Alfonso ha infatti bisogno di ricopiare, rivedere, i propri ricordi. La memoria è inevitabilmente un fatto soggettivo, parziale e relativo. Da ciò, la complessa trama di intersezioni del *Manoscritto*, per un verso, espone i caratteri della finzione narrativa in quanto tale, aprendo le considerazioni sui termini del contratto narrativo, per l'altro, contribuisce a trasferire sul lettore il medesimo "spaesamento" a cui è sottoposto il protagonista.

⁵⁸ J. Herman, *La mensogne romanesque*, Amsterdam Rodopi Leuven, Leuven University press, 1989.

⁵⁹ J. P. Sermain, *Roman memories et conte Mereveilleux*, pp. 143 ss. e E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, p. 559.

⁶⁰ P. Stewart, *Imitation and illusion in the French Memoir-Novel 1700 – 1750*, New Haven and London, Yale UP, 1969; V. Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusion*, Cambridge UP, 1981.

⁶¹ J. Herman, *La mensogne romanesque*, p. 151 ss.

Dato questo, il percorso educativo, basato sull'incontro *dialettico* pluridirezionale, può procedere oltre il romanzo: chi legge è condotto sul percorso di riflessione epistemologica che consiste nell'intero racconto, si dispone alle verità molteplici della *fiction* e nel farlo permette l'intromissione di elementi di crisi, di mobilitazione e relativizzazione. Alfonso "doit aussi savoir reproduire dans son journal toutes les étapes de sa quête, pour conduire le lecteur sur le parcours épistémologique qui se dessine au long de sa marche dans la Sierra Morena", dice Rosset⁶². "Le lecteur se laisse entraîner de bonne grâce", continua, "est constamment invité à reconsidérer les termes du contrat qui définissent sa position devant la réalité représentée dans le texte"⁶³. Non a caso Herman rintraccia come principale intertesto dell'opera il *Fedro*, luogo centrale dell'associazione tra *dialettica* e scrittura⁶⁴.

Seguendo Fabre, tutto questo avviene nel "passage du poétique au dialectique"⁶⁵. Come abbiamo già notato, l'articolazione del romanzo è eminentemente *dialettica*, in tutto fondata sul rapporto fra narratore e ascoltatore. Già Rosset nota che moltissime delle storie sono risposte alla domanda "qui-es tu?"⁶⁶. Alfonso, Pacheco, Velasquez, Avadoro, e molti altri, fanno iniziare le loro storie rispondendo a questa interrogazione. Basti un esempio.

«Figliolo, il vostro coraggio mi sorprende. Ditemi chi siete. Che educazione avete ricevuto. Credete agli spettri oppure non ci credete? Non rifiutatevi di appagare la mia curiosità»⁶⁷.

Sono le parole che l'Eremita rivolge ad Alfonso, all'apertura della terza giornata. La *coppia* si dispiega così attraverso un comportamento costante: mossa dalla domanda del personaggio *inferior*, nel ruolo di ascoltatore, e sviluppata dal racconto del *superior*, narratore. Non a caso lo stralcio riportato mette in scena il primo vero incontro tra poli del *duo* principale: si scoprirà alla fine del romanzo, al loro secondo incontro, che l'Eremita non è altro che lo sceicco sotto mentite spoglie. Il luogo si dimostra centrale per il fatto che, seppur le trame del musulmano si stiano già espandendo, è proprio in funzione di questo incontro che si apre la storia di Alfonso, e

⁶² F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 114.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 162.

⁶⁵ J. Fabre, *Idées sur le roman*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 269.

⁶⁶ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 98.

⁶⁷ *MTAS*, p. 53.

quindi vengono presentati tutti gli obbiettivi dello smontaggio che seguirà. La *domanda*, dal basso verso l'alto, apre all'argomento primo dell'opera. Tutti i dialoghi del testo si muovono nella medesima direzione: l'educazione di Alfonso. E, nel momento in cui notiamo che tale sistema di personaggi si estende attraverso un continuo processo di moltiplicazione, possiamo attestare di avere un mano una delle cifre del romanzo. L'ampia serie di "actants"⁶⁸, che alla fine del racconto si mostra tale, non corrisponde che alla riproduzione del medesimo meccanismo *dialogico*: ridotti all'essenza, i personaggi del *Manoscritto* sono due⁶⁹, un narratore e un ascoltatore - un autore e un lettore, quindi - . Nessuno di essi, ad esempio, è descritto nel dettaglio - come le descrizioni del paesaggio sono per tratti minimi e essenziali - ; gli unici momenti in cui l'autore indugia sull'aspetto fisico sono legati a una precisa funzionalità narrativa: la bellezza delle due amanti Emina e Zibbedé, per esempio, è descritta perché strettamente inerente all'atto di seduzione che esse compiono sul giovane soldato⁷⁰. Come nota Bradecki⁷¹, siamo di fronte a un "manuscrit théâtral", in cui ogni personaggio è semplicemente identificato da un nome, da una funzionalità narrativa, da un "costume" che "indica" una realtà, senza tentare di imitarla. Varie imitazioni di forme discorsive caratteristiche, fa presente Rosset⁷², permettono di conferire un profilo, e un carattere, ai personaggi: essi vivono solo in funzione del movimento narrativo e perciò la loro complessità psicologica è asciugata, resa evidente da tratti netti e quasi privi di sfaccettature. L'*hidalgo* è tutto descritto dalle regole cavalleresche che segue, l'impiccione è semplicemente un infido e un vigliacco, l'indemoniato rispetta tutti i *cliché* che il genere richiede e a questi si limita; così l'elenco potrebbe continuare. Anche quando i personaggi principali, e *in primis* Alfonso, esibiscono una maggiore consistenza interiore, questa è data dalla giustapposizione di tessere che provengono tutte dai racconti che si succedono: il matematico Velasquez, per esempio, accede alla questione dell'amore solo dopo una serie di racconti relativi al tema e di espliciti inviti della cabalista Rebecca⁷³. I dubbi del capitano vallone, come già detto, fanno la loro comparsa man mano che il processo di "smontaggio culturale" procede. Tutto ciò permette di confermare che

⁶⁸ J. Fabre, *Idées sur le roman*, p. 268.

⁶⁹ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, pp. 132 ss.

⁷⁰ *MTAS*, p. 31.

⁷¹ T. Bradecki, *Le Manuscrit Théâtral*, in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, pp. 177 ss.

⁷² F. Rosset, *Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel*, in *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, p. 16.

⁷³ *MTAS*, pp. 409 - 410.

oggetto centrale del romanzo è proprio il succedersi degli svariati atti narrativi, dei loro contenuti e della loro modalità contestuale; la coppia *inferior-superior* ne è il catalizzatore diegetico, basata su una verticalizzazione che - anche in questo caso - corrisponde ad un procedere del polo sottoposto verso un certo tipo di conoscenza.

A questo va aggiunto che la combinazione di queste trame interattive assume la massima complessità grazie alle possibilità della *ripetizione variata*. Ogni cosa - la stessa diegesi - è sdoppiata, ripetuta, riflessa e invertibile. Perciò gli stessi rapporti *inferior-superior* sono continuamente ribaltabili⁷⁴. L'esempio di poco sopra ha già offerto un chiarimento: l'Eremita interroga, e si mette nella posizione di ascoltatore mentre Alfonso narra di sé, momentaneamente quindi in posizione preminente; alla fine del libro scopriamo che quel primo religioso è in realtà proprio lo sceicco Gomelez travestito, cioè proprio chi, *superior*, ha ordito la trama di avvenimenti che seguiranno e sta quindi avvolgendo il soldato in una rete di *fictions*. Come già notato, ogni personaggio è narratore e narratario.

Sarmati, non a caso, nell'ambito di una riflessione generale sul *Manoscritto*, parla della "possibilità di un segno, nel senso generale di unità di senso, di convivere col suo contrario, o meglio di affermare allo stesso tempo due cose tra di loro"⁷⁵. La proliferazione delle vie possibili, delle identità, crea quindi un universo labirintico, attivo e irriducibilmente plurale proprio perché nonostante l'ubriacante diffusione di superfici riflettenti, di deformazioni, variazioni e ribaltamenti, le parti si mantengono in costante *dialogo*: c'è sempre chi narra e chi ascolta.

L'immagine del "labirinto" è allora forse capace di descrivere complessivamente l'articolazione interna di questo romanzo: penso alle ampie riflessioni di Kerény sul mitologema⁷⁶, qualificato come modello astratto di "congetturalità", da sempre. *Metis*⁷⁷ quindi, e perciò *dialettica*, intesa come pensiero mobile, che per mezzo del confronto e del contrasto trova il proprio percorso: "quel pensiero, in altri termini, che supera gli ostacoli aggredendoli [...], che lotta contro l'imprevisto elaborando progetti [...] elasticamente speculari e insieme deformanti rispetto all'oggetto della

⁷⁴ F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, p. 140.

⁷⁵ E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, p. 559.

⁷⁶ K. Kerény, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1997, pp. 31 ss.

⁷⁷ J.-P. Vernant e M. Detienne, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, a cura di A. Giardina, Roma, Bari, Laterza, 1984.

competizione”⁷⁸. Si parla, certo, di schemi antropologici, seguendo Blumenberg⁷⁹; “il labirinto evidenzia [...]”, spiega Bologna, “la struttura del congetturare *dialettico*, di quel mirare alla fine del processo ermeneutico come al proprio fine, implicito nel viaggio-verso-il-centro e nel viaggio-di-ritorno di Teseo”⁸⁰. Teseo-Alfonso è l’“ermeneuta” che accoglie la molteplicità *dialettica* del labirinto: il figlio di Poseidone giunge a sconfiggere il Minotauro, il nuovo Van Worden giunge alla scrittura. Il *duo speculativo* corrisponde proprio a un procedere *dialettico*, mobile e duttile, per mezzo di contrasti e confronti, verso un preciso *télos*. Il vero motore del *Manoscritto* è proprio questo ganglio narrativo.

2.3 - Un romanzo “illuminista”: due possibili antecedenti

Ancora Rosset definisce “parodico”⁸¹ il regime del romanzo. Abbiamo già sfiorato quest’idea accennando ai personaggi. Il complesso e eterogeneo insieme di riferimenti di genere avviene per mezzo di una continua allusione e contestualizzazione di motivi tematici. Potocki minuziosamente estrae un amplissimo parco di campioni caratteristici e li parodizza in un processo di riscrittura che non teme di mostrare le proprie fonti e i propri riferimenti. Un ventaglio esteso dalle *Mille e una notte*, o dal *Decamerone*, all’opera di Cervantes, da Lewis a Crébillon, a Sade e a Diderot, fornisce alcune coordinate di massima sulla base romanzesca del *Manoscritto*. A questo va aggiunto che la trama si arricchisce - citando solo alcuni nomi noti - delle opere Happelius, di Goulart, della storiografia di De Solis o Jaucourt, della cronachistica e della letteratura di viaggio⁸², della filosofia di Voltaire, La Mettrie, Helvétius⁸³. Nello stesso modo anche Newton e Leibniz fanno la loro eminente comparsa. Scienza, storia, filosofia e letteratura vengono canalizzate nel romanzo, trasformandosi in malleabile materia narrativa.

Effettivamente, ogni racconto e ogni passaggio del romanzo possono essere

⁷⁸ C. Bologna, *Introduzione: Kerény nel labirinto*, in K. Kerény, *Nel labirinto*, p. 8.

⁷⁹ H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di M. V. Serra Hansberg, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 6 -7.

⁸⁰ C. Bologna, *Introduzione: Kerény nel labirinto*, p. 9.

⁸¹ F. Rosset, *Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel*, p. 24.

⁸² *Ivi*, pp. 15 - 23.

⁸³ M. Skrzypek, *La présence des Philosophes français du XVIIIe siècle dans le roman de Potocki*, in *Le*

riallacciati ad un certo numero di fonti, che però ci concedono dati sempre parziali o dispersivi, incapaci, se presi singolarmente, di fornire la chiave per una lettura complessiva del romanzo. La *Storia di Thibaud*, ad esempio, può essere ricondotta a Happelius, ma anche a Goulart e François de Rosset⁸⁴; le azioni del personaggio di Blas Hervas possono ricordare la “pasticca afrodisiaca” di memoria sadiana⁸⁵; nel nome di Alfonso Van Worden echeggia l’Alphonse d’Alvadara, dal romanzo di Lewis: l’elenco potrebbe continuare, ma nessun riferimento risulterebbe decisivo per gettar luce sull’impianto del romanzo. Ogni pista narrativa porta infatti a una funzionalizzazione precisa, contenuta nell’ambito della singola storia o del singolo episodio. Ovvero, “les pistes s’ouvrent à l’infini et parfois, elles nous renvoient de texte en texte, comme Alphonse est renvoyé d’histoire en histoire”⁸⁶.

Anche concentrando l’attenzione sulla portata filosofica del romanzo, come già accennato, il risultato appare il medesimo. Dice Skrzypek⁸⁷, per esempio, che nel testo si ravvisa una chiara polemica nei confronti di Kant, ma non esiste una presa di posizione netta né una vera controproposta. Lo stesso studioso, nell’intento di dare una cifra complessiva, traccia alcuni sentieri percorribili⁸⁸. Per citarne alcuni: l’atomismo che compare sulle bocche di alcuni personaggi, esplicito da Descartes e da Leibniz, certamente passa anche attraverso Hobbes, Holbach, Diderot; a questo si affianca la teoria sensista tratta da Condillac, che diviene anche “sensualismo”; in funzione della questione morale, Potocki estrae elementi importanti da Helvétius. Velasquez ricorda, a tratti, la vita di Pascal; Avadoro è certamente un altro Candide. Come nota Fabre⁸⁹, il *Manoscritto* è soprattutto un romanzo sul “relativismo”, il suo autore parla di filosofie, come di letteratura e storia, con la voce di un osservatore aperto a ognuna delle manifestazioni che il secolo dei lumi - soprattutto - ha prodotto. Non a caso Brunet ha parlato di “encyclopedisme”⁹⁰, associando alcuni tratti della poetica potockiana proprio al di poco precedente progetto dell’*Encyclopédie*. Da ciò pare corretto dedurre, ritornando a quanto detto da Rosset, che la logica fondamentale

Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes, pp. 205 ss.

⁸⁴ F. Rosset, *Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel*, pp. 21 ss.

⁸⁵ Riferisco a uno dei primi scandali di cui il marchese si rese protagonista, nel 1772.

⁸⁶ F. Rosset, *Manuscrit trouvé à Saragosse et protocole intertextuel*, p. 23.

⁸⁷ M. Skrzypek, *La présence des Philosophes français du XVIIIe siècle dans le roman de Potocki*, p. 207.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 208 ss.

⁸⁹ J. Fabre, *Idées sur le roman*, p. 268.

⁹⁰ M. Brunet, *Hybridation, encyclopedisme et fausse monnaie. L’association comme principe créateur chez Diderot, Du Laurens et Potocki*, in *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, pp. 167 ss.

di integrazione di vari modi discorsivi, provenienti dalla letteratura, dalla filosofia e dalla storia, può descrivere *in summa* il carattere del romanzo.

A questo proposito, gli stessi Triaire e Rosset, introducendo la loro edizione del testo, usano la definizione di “dernier roman des Lumières”⁹¹. “Dernier” perché, forse coscientemente, ultimo raccoglitore della cultura di un intero secolo, collettore omnicomprensivo di un insieme che si sta avviando verso il cambiamento: d’altra parte, numerosi studiosi⁹² non hanno mancato di rilevare quante note di quello che sarà poi il Romanticismo si trovano, allo stato germinale, nel romanzo. La controllata confusione data dalle telescopiche inserzioni di racconti, lo spazio ampio dato al magico, al misterioso, al “crépusculaire”⁹³, la tendenza - dal 1810 - a moderare l’erotismo e il relativismo religioso, sono stati letti come movimenti di allontanamento dal limpido razionalismo settecentesco. Il suicidio del 1815 va tristemente a far da sponda a queste ipotesi.

Dietro a tutto questo sta inevitabilmente una riflessione, tanto complessa e articolata quanto difficilmente deducibile concentrando l’attenzione solo sul romanzo. Come ha dimostrato Triaire⁹⁴, il rovello - soprattutto filosofico - di Potocki può essere fatto emergere in luoghi apparentemente lontani dal *Manoscritto*: infatti, dai resoconti di viaggio e dal lavoro storiografico è possibile estrarre alcuni dei nodi del pensiero dell’autore. *Corpus* realmente consistente, questo si dimostra binario di scrittura parallelo e compresente a quello del romanzo, dagli anni ottanta del XVIII secolo alla fine della vita. È stato discusso su come numerose interferenze possano essere avvenute, soprattutto nella direzione che va dall’esperienza di viaggiatore e diplomatico alla *fiction*⁹⁵.

Non è questa la sede per una analisi, ma, stando ancora agli studi di Triaire⁹⁶, è possibile un cenno molto rapido alle questioni di cui sopra. Mai realmente sistematizzata, la riflessione epistemologica dell’autore è ordinata dal critico in tre

⁹¹ D. Triaire, F. Rosset, *Présentation*, in J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, p. 41.

⁹² Citando alcuni: E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, p. 559. M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij*, Roma, Carocci, 2007, pp. 63 ss. M. Skrzypek, *La présence des Philosophes français du XVIIIe siècle dans le roman de Potocki*, p. 218.

⁹³ M. Skrzypek, *La présence des Philosophes français du XVIIIe siècle dans le roman de Potocki*, p. 45.

⁹⁴ D. Triaire, *Potocki*, pp. 56 ss.

⁹⁵ Per alcune delle questioni inerenti: F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, pp. 189 ss. ; F. Rosset, *Écrire d’ailleurs*, in *Europe*, p. 230. ; D. Triaire, F. Rosset, *Présentation*, in J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, pp. 9 ss.

⁹⁶ D. Triaire, *Potocki*, p. 10.

tappe successive: dalla “conoscenza“, al “sapere“, alla “scienza”. È possibile notare che l’“esperienza” è qualificata come perno centrale del sistema; esperienza come “osservazione”, centrale al punto da allontanare con diffidenza ogni atto interpretativo, volgendo verso il sensismo e, in filologia, verso il nudo testo. Potocki stesso si definisce “spectateur”⁹⁷, proprio come il personaggio cardine del suo romanzo, Alfonso, in costante atto di ricezione. L’idea di “table rase”, tolta probabilmente da Descartes⁹⁸, va a combaciare perfettamente con il procedere del romanzo, come abbiamo già visto:

C’est ainsi que le père de la logique moderne, comparèrent leur entendement à une *table rase* (corsivo mio), & ne permettoient aux idées de s’y dessiner qu’après avoir scrupuleusement examiné le degré de leur certitude⁹⁹.

Il campione è testimonianza, inoltre, del progressivo avvicinamento di Potocki alle discipline scientifiche: attraverso una attitudine fortemente analitica, rifinita per analogia alla produzione della coeva comunità scientifica, l’autore cercherà di portare ogni suo lavoro a un alto grado di scientificità. Rigore, sperimentazione e dimostrazione; nominare, classificare, computare¹⁰⁰: sono termini insistentemente presenti nella sua riflessione sul metodo storiografico - ma anche, più sottopelle, nel romanzo - . Potocki infatti si mostrerà promotore di un processo di matematizzazione che riesca a trasformare la cronologia in scienza esatta¹⁰¹. La poliedricità degli interessi, la somma delle esperienze, unite ad una particolare capacità di vedere zone di sovrapposizione fra le discipline, gli permetteranno infine di realizzare un’idea sintetica¹⁰² di sapere, “universale”¹⁰³. Anche in questo, mi pare si possa dire con sicurezza, si può vedere il riflesso della pluralità costruttiva e tematica del *Manoscritto*. Appunto, Kostkiewiczowa specifica:

Si nous le plaçons dans un ensemble formé par les Voyages, les écrits scientifiques et journalistiques, l’activité publique et politique, le *Manuscrit* apparaît comme une nouvelle et autre manifestation des tensions dramatiques, de la polarité des attitudes de son auteur, comme l’expression de ces recherches qui n’aboutissent pas à une conception cohérente du monde et qui ne sont qu’une

⁹⁷J. Potocki, *Ouvres I. Voyage en Turquie et en Égypte, Voyage en Hollande, Voyage dans l’Empire de Maroc, suivi Voyage de Hafez, Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe*, p. 123.

⁹⁸D. Triaire, *Potocki*, p. 19.

⁹⁹J. Potocki, *Ouvres I*, p. 87.

¹⁰⁰D. Triaire, *Potocki*, p. 28.

¹⁰¹*Ivi*, p. 31.

¹⁰²*Ivi*, p. 14.

¹⁰³*Ivi*, p. 24.

Rientrando ora nei termini del nostro discorso, molto più ristretti e gestibili, è per noi possibile cercare le tracce di un sentiero che tra l'universo di riferimenti di Potocki abbia condotto all'elaborazione del sistema *duo*. Non è certo possibile ricostruire l'intero percorso creativo, ma attraverso la campionatura di due testi - affini e, come vedremo, legati da una certa linea di continuità - riconosciuti di importanza fondamentale per l'intelaiatura del romanzo, è almeno plausibile una descrizione delle coordinate di sviluppo. Guarderemo quindi a *Don Chisciotte* e a *Jacques il fatalista*.

Come già nota Cormier, "Potocki se souvient à plusieurs reprises de l'œuvre de Cervantes"¹⁰⁵. In generale, si può condividere l'idea di Sarmati¹⁰⁶ e Radrizzani riguardo la pertinenza del *Manoscritto* alla "tradizione dei grandi romanzi satirici"¹⁰⁷ che prende le mosse dal *Don Chisciotte*. È possibile, scendendo nello specifico, rilevare luoghi di incontro che possano assicurare tale definizione.

Va detto, prima di tutto, che Potocki verosimilmente ebbe sotto mano la traduzione francese di Filleau de Saint-Martin, diffusa largamente in tutta Europa. A questo va aggiunto che, dopo il 1750, circola ampiamente anche la *Continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, abile manipolazione di Robert Challe, identificata da una fallace dicitura "de Michel de Cervantès"¹⁰⁸; il testo fu molto probabilmente noto al nostro autore.

Numerose sono le linee di contatto fra le opere, *in primis* riguardo all'impianto strutturale. Genericamente, i giochi dell'inserzione, della caricatura, dell'accoglienza e rielaborazione dei *cliché*, la metaletterarietà, così come la collocazione geografica e le ambientazioni, confermano l'ascendenza. Soprattutto, il saper correre sul limite dell'artificio letterario è tratto comune agli autori: all'interno della ricontestualizzazione di genere praticata da Cervantes si trovano la riflessione sullo statuto dell'opera e l'apertura di fenditure nel sistema narrativo; in Potocki si realizza il sistematico smontaggio dei meccanismi dell'illusione romanzesca. In prima battuta, per esempio, il motivo del manoscritto ritrovato, e quindi della traduzione, appare

¹⁰⁴ T. Kostkiewiczowa, "Comme un truit parmi les carpes": Jean Potocki dans le paysage intellectuel des Lumières européennes, in *Cahiers de AEF*, 1999, 51, pp. 113 - 114.

¹⁰⁵ J. Cormier, *Reminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki*, in *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, p. 119 s.

¹⁰⁶ E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, p. 557.

¹⁰⁷ R. Radrizzani, *Introduzione*, p. 14.

luogo di confronto. Nel *Don Chisciotte* è utilizzato come elemento di parodizzazione del genere cavalleresco; uno sdoppiamento dell'autore che tradizionalmente era utilizzato per conferire statuto di verità al racconto di eventi distanti nel tempo, è nel romanzo spagnolo utilizzato per riportare eventi quasi contemporanei alla narrazione - compendianti addirittura da notizie orali - e ampliato fino a permettere di ipotizzare sei voci di cronachisti¹⁰⁹. A ciò corrisponde un abbassamento del tono, spiccatamente spostato verso l'ironico, e insieme una messa a nudo dei meccanismi narrativi. Tutto questo è certamente parallelo in Potocki: da subito, il militare traduttore del manoscritto - abbandonato solo da pochi anni - nell'*Avvertenza* parla del carattere di diversivo, di divertimento, dell'opera¹¹⁰. Quindi, come abbiamo visto, la presenza di una traduzione all'inizio del romanzo corrisponde al primo dei molti sfasamenti narrativi che attraversano il romanzo, in ogni direzione: esiste una costante apertura metaletteraria.

Lungo questa linea, utilmente alla nostra prospettiva, come già nota Cormier¹¹¹, appaiono paradigmatici gli episodi che ruotano attorno a quello della grotta di Montesino: nella seconda parte del *Don Chisciotte*, i protagonisti incontrano una coppia di duchi che ha già letto l' "*Histoire de l'admirable gentilhomme don Quichotte de la Manche*"¹¹², e che andranno a interagire direttamente sulle vicende del *duo*. Poco dopo l'*hidalgo* sarà occupato nella grotta di Montesino, in preda a visioni. Il resoconto degli eventi che verrà fatto ai duchi fungerà da stimolo per l'organizzazione di una burla ai danni del Cavaliere dei Leoni: "ce que leur avait conté don Quichotte, de la caverne de Montesinos, leur en fournit un ample sujet"¹¹³. Una burla teatrale, che per mezzo di una grande messinscena *ripete*, e fa proseguire, le allucinazioni del cavaliere. La scena si concluderà con l'esplosione del "bon Chevillard"¹¹⁴, Pegaso di legno, e con la rovinosa caduta dei due passeggeri, "flambés comme des cochons"¹¹⁵. Lo stesso Challe, nella sua *Continuation*, elabora questo materiale, concentrandolo essenzialmente in un'unica scena: Don Chisciotte, come

¹⁰⁸ J. Cormier, *Reminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki*, pp. 119 - 120.

¹⁰⁹ E. Sarmati, *Il motivo del manoscritto ritrovato in J. Potocki*, pp. 549 - 550.

¹¹⁰ *MTAS*, p. 23.

¹¹¹ J. Cormier, *Reminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki*, p. 128.

¹¹² M de Cervantes, *Histoire de don Quichotte de la Manche*, nella traduzione di R. Filleau de Saint-Martin, Paris, A. Sautet et C^{ie} Libraires, 1826, V, p. 26.

¹¹³ *Ivi*, VII, p. 14.

¹¹⁴ *Ivi*, VII, p. 91.

¹¹⁵ *Ivi*, VII, p. 92.

appunta Cormier¹¹⁶, non è più l'autore dei propri fantasmi ma i duchi d'Albuquerque, aiutati da una truppa di zingari stipendiati¹¹⁷, mettono in scena tutti gli eventi fantasiosi - corrispondenti solo in parte con l'originale spagnolo - che si svolgono nella grotta di Montesino¹¹⁸ e quelli che seguono.

Appare chiaro come, tra il Cervantes di Filleau, o di Challe, e Potocki, sia ipotizzabile un passaggio di elementi narrativi: la grotta e l'esplosione¹¹⁹ finale diverranno sostanza importante del finale del *Manoscritto*. Più importante però mi pare notare una certa tipicità costruttiva: Potocki, sfruttando i medesimi meccanismi evidenziati in questi passaggi del *Don Chisciotte*, immette nel testo una sorta di rappresentazione teatrale - appunto a opera di "bohémien"¹²⁰ stipendiati, come in Challe - che moltiplica i livelli narrativi. In un certo senso, quindi, il singolo luogo testuale di Cervantes è associabile allo stampo di tutto il *Manoscritto*: attraverso un raffinato e complesso inganno - e questo mi pare segni ancor più la vicinanza alla *Continuation*, che elimina totalmente l'irrazionale delle visioni del cavaliere -, immagini, riflessioni e esperienze vengono indotte a Alfonso-Don Chisciotte. Nella grotta, che diviene teatro delle illusioni dell'*hidalgo*, si completa il ciclo di rappresentazioni predisposto per Alfonso e si giunge finalmente allo svelarsi della finzione. Tutto il *Manoscritto* è finzione, mascherata, teatro, il cui meccanismo diegetico viene infine messo a nudo, illuminato nelle sue parti.

Queste osservazioni ci permettono di continuare l'associazione anche su piano del *plot* e del sistema di personaggi. L'errare per la Sierra Morena, la presenza costante delle osterie, il procedere degli eventi per incontri, più o meno fortuiti, sono legacci testuali che già invitano a scorgere uno sfondo comune per gli attori di entrambi i testi. Il personaggio principale - all'inizio del percorso - e suo padre combaciano chiaramente con l'*hidalgo* di Cervantes: come abbiamo già notato, tutti i criteri della cavalleria vengono presentati come legge di vita, ancora più evidentemente nel personaggio del padre del protagonista, vero epigono del monomaniaco. La follia del cavaliere dalla Triste Figura è evidentemente tenuta d'occhio, considerata proprio nel comportamento del vecchio Van Worden; sarà evitata da Alfonso proprio grazie al percorso critico cui corrisponde tutto il suo viaggio. A questi tratti si aggiunge quindi

¹¹⁶ J. Cormier, *Reminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki*, p. 129.

¹¹⁷ R. Challe, *Continuation de l'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, a cura di J. Cormier e M. Weil, Genève, Droz, 1994, p. 353.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 291 ss.

¹¹⁹ "Un coup de tonnerre", *Ivi* p. 333.

anche l'attitudine ironica con cui l'autore gestisce i vari caratteri, certamente diversa da quella del narratore spagnolo, ma solidale negli intenti: Alfonso Van Worden nasce non a caso vicino a Boullion, come Goffredo di Buglione, e il suo nome - seguendo ipotesi diverse da quella già presentata - può richiamare il regale Alfonso X el Sabio, oppure Alphonse Ier d'Aragon, detto il Battagliero¹²¹, principi della cristianità. La provocazione si nota al rivelarsi della discendenza islamica, per parte di madre, del giovane.

Va detto però che, una volta rilevata la *liaison* tra Alfonso e Don Chisciotte, non è immediatamente possibile ritrovare, nel *Manoscritto*, un Sancio. Van Worden non si accompagna normalmente a un servo o scudiero¹²², anzi procede nel suo viaggio attorniato da un folto gruppo di personaggi, a lui pari o *superiores*. Abbiamo già studiato come la dinamica della coppia si dia, nel romanzo, in maniera essenzialmente diversa da quella del *Don Chisciotte*: in Potocki, il *duo* più importante vede collocato il cavaliere in posizione di *inferior*, legato attraverso un complesso e mediato *dialogo* allo sceicco musulmano, polo *superior*. In realtà è però possibile indicare alcuni elementi di vicinanza, alzando lo sguardo al percorso complessivo, e al *télos* delle due coppie: tra prima e *Seconda Parte*, Cervantes mette tra le grinfie di una coppia ironica e contrastante un complesso gruppo di valori, arrivando a concludere, nel 1615, come nota Cormier, “que l'honnêtè, le courage, la vertu, la générosité...sont des valeurs tout aussi peu naturelles, des constructions mentales tout aussi arbitraires”¹²³. Tra i dialoghi, i litigi e i vari eventi che trascorrono con Don Chisciotte e Sancio Panza, un intero sistema sociale è, comicamente, sgranato. In questo senso, anche l'obbiettivo del *duo* Alfonso-sceicco è un lungo dialogo sul complesso dei valori, sulla contemporaneità. Certo, è molto differente dal romanziere seicentesco un intellettuale di un secolo e mezzo più tardi: dedicato, questi, più che a illuminare ironicamente un sistema sociale per mezzo di certa follia, a farne una cernita, anche capillare, e a rappresentarne, tra polemica e elogio, alcuni aspetti centrali. Sulla scorta di questo, si può forse dire che la portata delle due coppie è assimilabile. È possibile notare come nella seconda parte del *Don Chisciotte* i personaggi, a più riprese, si interrogano su una sorta di maleficio che pare costringerli in un “univers truqué”¹²⁴, appunto

¹²⁰ MTAS, pp. 693 ss.

¹²¹ J. Cormier, *Reminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki*, p. 125.

¹²² *Ivi*, p. 119.

¹²³ *Ivi*, p. 123.

¹²⁴ *Ivi*, p. 127.

attraversando la Sierra Morena. In particolare, Sancio inventa un incantesimo, ingannando il padrone¹²⁵, per poi finire avvinto dallo stesso trucco, ribaltato su di lui dall'abile duchessa¹²⁶ e dalla sua messa in scena; l'insania del cavaliere viene amplificata e distesa sul contingente. Alfonso, nello stesso modo¹²⁷, costantemente si interroga sull'artificialità degli eventi che lo stanno coinvolgendo: già alle prime battute si sente dominato dalle "menzogne della notte"¹²⁸, e cerca costantemente di sciogliere i misteri e gli inganni di cui si sente oggetto; "cominciai a credere [...] che l'eremita, l'inquisitore, e i fratelli Zoto fossero altrettanti fantasmi prodotti da magici incantesimi"¹²⁹, ammette. In entrambi i casi, la responsabilità di questa cappa di "finzione" è dei personaggi: da un lato, lo scudiero ingaggia un gioco basato sulla follia del cavaliere; dall'altro, il maggiore dei due crea una grande scena teatrale, in tutto disposta a guidare il giovane. La verità sensibile è in qualche modo ipotecata: ai margini delle scene è sempre dato scorgere le cortine, scoprire le quinte e i marchingegni teatrali. Ma agli occhi dei personaggi, esclusi brevi passaggi, appare sempre il rappresentato¹³⁰. È proprio questa visione artificata, strabica, fittizia, in generale sfasata, come abbiamo già visto, a fare da condizione necessaria e sufficiente alla narrazione; proprio in funzione di questa, la realtà contingente viene indicata, per contrasto, allusione, o contestualizzazione ironica. Per mezzo di una lente particolare, autoindotta o imposta, Don Chisciotte incontra e contrasta con il mondo, mostrandolo; Alfonso impara il mondo e l'atteggiamento critico che Potocki vuole far passare, tratto da una visuale aperta sulla cultura settecentesca. Il tempo e la società contemporanei sono costantemente tenuti in campo, osservati o criticati; certo, nella riflessione sulla prassi scrittoriale e editoriale, sul rapporto con il lettore, si trova, in entrambi i testi, uno dei più evidenti luoghi di espressione di tale tensione.

Proprio l'insieme di questi tratti, questi colori, può portarci a Diderot: non a caso il romanzo *Jacques le fataliste*, opera di grande spessore filosofico, è considerata da più

¹²⁵ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997, pp. 551 ss. Cfr E. Auerbach, *Mimesis*, a cura di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956 - 2000, II, p. 88.

¹²⁶ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, pp. 731 ss.

¹²⁷ F. Rosset, *La géographie du Manuscrit trouvé à Saragosse*, in *Cahiers de AIEF*, Paris, 1999, 51, p. 127.

¹²⁸ *MTAS*, p. 41.

¹²⁹ *Ivi*, p. 110.

¹³⁰ F. Rosset, *La géographie du Manuscrit trouvé à Saragosse*, p. 125.

voci compendio narrativo di un trattato di etica mai completato¹³¹.

Elaborato a più riprese dall'autore tra 1765 e, come ha dimostrato Vernière¹³², 1784, la prima pubblicazione è diffusa, per un pubblico molto ristretto, dalla *Corrèspndence Littéraire* di Grimm. Ha notato Zoltowska¹³³ che uno dei pochi ad avere accesso al testo fu il principe Enrico di Prussia, presso il quale Potocki soggiornò nel 1794. Nello stesso anno, qui a Rehinsberg, diede alle scene *Les Bohémiens d'Andalouise*. Nel contesto della corte Potocki può aver letto, o ricevuto notizie riguardo al romanzo. Dato cronologico importante è che proprio in quegli anni inizia il lavoro sul *Manoscritto*.

Innanzitutto, a motivare questa ulteriore campionatura, va notato che esiste una linea di continuità forte tra *Jacques le fataliste et son maître* e il romanzo di Cervantes; linea che un lettore come Potocki, possiamo supporre, ha notato e considerato. Come già notava Bardón¹³⁴ - fermandosi però qui - alcune impostazioni strutturali sono corrispondenti. Sommariamente, possiamo notare che la complessa riflessione meta-letteraria sottostante al romanzo di Diderot, rivolta al rapporto con il lettore e insieme al veicolo formale, certamente consuona con l'attitudine di Cervantes. Appunto, anche se usati in modo diverso, l'espedito del manoscritto ritrovato di dubbia autenticità e le inserzioni di racconti, sono anche qui presenti. Il sistema dei personaggi, costruito su Jacques e il suo *Maître*, ripercorre il modello della coppia contrastante, in viaggio. Per stessa ammissione di Diderot, il servo, filosofo e instancabile narratore, e il suo padrone, *silhouette* di personaggio i cui contorni sono dati quasi soltanto dal ruolo sociale, "non valgono che insieme [...], proprio come Don Chisciotte e Sancio"¹³⁵. Attraverso una analisi puntuale, Wilson¹³⁶, ha poi evidenziato il passaggio diretto di materiale narrativo, come l'episodio del finto corteo funebre¹³⁷; gli inganni e gli episodi *en travesti*, diffusamente presenti, sono associabili, per alcuni versi, a quelli già discussi riguardo al *Don Chisciotte*¹³⁸.

¹³¹ A. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri*, a cura di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 309.

¹³² P. Vernière, *Diderot et l'invention littéraire: a propos de "Jacques le fataliste"*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 59, 1959, pp. 153 - 167.

¹³³ M. E. Zoltowska, *Potocki, lecteur des romans de Diderot*, in *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, Centre National du Livre, 2001, 863, pp. 121 -122.

¹³⁴ M. Bardón, *Don Quichotte en France au XVII^e siècle*, Paris, Librairie antenne Honoré Champion, 1931, pp. 542 ss.

¹³⁵ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti, 2000, p. 147.

¹³⁶ A. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri*, p. 311.

¹³⁷ Si confrontino il capitolo XIX di Cervantes e Diderot, pp. 138 ss.

¹³⁸ J. Geffriaud Rosso, *Jacques le fataliste: l'amour et son image*, Pisa, Libreria goliardica editrice,

Non è qui il caso di insistere sui rapporti che intercorrono tra i due testi; certo, però, le poche note esposte chiariscono alcuni dei punti che saranno nodali per l'analisi della linea che porta a Potocki. In prima battuta, una associazione è possibile a livello di struttura organizzativa. Diderot, certo non dimenticando alcune caratteristiche del testo di Cervantes, costruisce un racconto a “scatole cinesi”, che si sviluppa attraverso l'incapsulamento dalle diverse cornici narrative create da personaggi narranti. La prima, maggiore, corrisponde al dialogo che intercorre, mai interrotto, tra narratore e lettore: espliciti riferimenti ai metodi costruttivi della *fiction*, ai suoi meccanismi profondi, alimentano una costante messa in crisi dell'illusione romanzesca. Non passano molte pagine tra i vari interventi di questo tipo:

Vedi bene lettore, come sono corretto; dipenderebbe solo da me dare una frustata ai cavalli che tirano il carro drappeggiato di nero [...] ; interrompere la storia del capitano di Jacques e farti perdere la pazienza a mio piacimento [...].¹³⁹

Abbiamo già notato che il gioco intorno ai meccanismi della scrittura e dell'utenza del romanzo, seppur reso meno visibile che qui, è uno dei temi forti del *Don Chisciotte* e del *Manoscritto*. La seconda cornice narra del viaggio che il *duo* protagonista, quello di Jacques e il suo padrone, sta compiendo. Esattamente come in Potocki - e in Cervantes - l'intera estensione del testo è occupata da un viaggio che appare essenzialmente senza meta; un viaggio-pretesto, che funge da sfondo alla moltitudine di racconti che creano le altre varie sottocornici. La principale di queste, la storia degli amori di Jacques, viene ripetutamente interrotta, senza apparente ordine logico, dalle molte altre: arriverà a compimento soltanto nell'epilogo, grazie all'attivazione del *topos* del manoscritto ritrovato¹⁴⁰. Appunto, in conclusione al *Manoscritto*, il diario di Alfonso viene consegnato a uno scrigno che permetterà il successivo ritrovamento.

I personaggi sono essenzialmente narratori e ascoltatori. Anche qui, poco caratterizzati fisicamente, possono essere identificati proprio dalle loro parole. Il numero dei narratori e la complessità delle intersezioni pone davanti al lettore un *tableau* dai molti soggetti, annodati, intrecciati e riflessi gli uni negli altri: una cortese ostessa racconta la lunga vicenda di Mme Pommeraye, che vede tra i protagonisti un certo marchese de Arcis, anche lui ospitato nella stessa locanda e a sua volta narratore della complessa vicenda dell'abate Hudson. Stessa porosità fra le linee narrative che

1981, p. 146 .

¹³⁹ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 146.

¹⁴⁰ F. Pruner, *L'unité secrète de Jacques le fataliste*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1970, p. 338.

abbiamo ritrovato in Potocki. Così, allo stesso modo, il meccanismo della ripetizione variata si ritrova: il romanzo inizia e si chiude con una sfuriata del padrone ai danni del povero Jacques; oppure, per fare un altro esempio, la conclusione delle vicende relative al già citato Hudson sarà ripetuta, seguendo un *cliché* da teatro molieriano, alla fine della storia degli amori del padrone¹⁴¹.

Centro di questa complessa architettura è ancora il *duo* composto da servo e padrone. Parlando di loro e dei rispettivi cavalli, il narratore li descrive come “due coppie di amici”¹⁴². Seguendo essenzialmente il paradigma precedentemente citato, Jacques riveste il ruolo del narratore, il nobile quello dell’ascoltatore. Caratterizzati dal contrasto che proviene dalla superiorità intellettuale del servo-filosofo rispetto alla fissata disparità sociale, i due sono in costante rapporto *dialettico*. Come nota Smietanski, l’opera è *in primis* una giustapposizione di dialoghi, peculiarità di molte delle opere di Diderot: tutto lo sviluppo del viaggio si intreccia al colloquiare dei personaggi principali¹⁴³. Inoltre, il loro *dialogo* è base per l’articolazione della speculazione filosofica che Diderot intende esplicitare: l’intercalare “tutto è scritto lassù”, così frequente da imporre il ritmo a tutte le conversazioni, è la sporgenza più evidente di un complesso e ampio discorso su Spinoza. Di fatto, *Jacques le fataliste* prosegue sul tracciato illuminista dei racconti filosofici. Anche in questo senso, siamo in linea con il *Manoscritto*.

Prescindendo dalla maggior parte dei contenuti, è possibile motivare il “calcolato disordine” del romanzo, come nota Huet¹⁴⁴, sulla base dell’idea diderotiana di visione complessa e simultanea del tutto: già nella *Lettre sur les sourds et muets*, “l’âme est un tableau mouvant [...], il existe en entier, en tout à la fois”¹⁴⁵. Come ben interpreta Jacques Proust¹⁴⁶, Diderot considera l’universo come una “multitude de systèmes différents (qui) se réunissent et se fondent”¹⁴⁷, al quale è necessario aderire attraverso una percezione *d’ensemble*. “Celui qui veut l’écrire n’a point un fil à dévider, mais une trame à ourdir. Il n’a point une seule route à suivre, mais il doit s’élever à vue d’oiseau sur toute l’époque qu’il veut décrire”¹⁴⁸, dice appunto lo stesso Potocki. Una sorta di

¹⁴¹ *Ivi*, p. 317.

¹⁴² D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 109.

¹⁴³ J. Smietanski, *Le réalisme dans Jacques le fataliste*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1965, pp. 141 ss.

¹⁴⁴ M.-H. Huet, *Le Héros et son double*, Paris, Librairie José Corti, 1975, pp. 105 ss.

¹⁴⁵ D. Diderot, *Oeuvres complètes*, a cura di Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, I, p. 369.

¹⁴⁶ J. Proust, *Diderot e l’Encyclopédie*, Paris, A. Colin, 1967, p. 405.

¹⁴⁷ D. Diderot, *Oeuvres complètes*, a cura di Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, I, p. 25.

¹⁴⁸ J. Potocki, *Essay sur l’histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie*, in *Ouvres III*, pp. 1-2.

nostalgia di universalità¹⁴⁹, che può essere ritrovata nelle trame di *Jacques le fataliste* come – abbiamo già accennato – nel *Manoscritto*: i livelli narrativi si intrecciano e si interrompono continuamente, senza ordine apparente, poiché procedono - cercando di ridurre al minimo la naturale consequenzialità temporale della lingua - in contemporanea. Cosa importante per noi è che questo dedalo, quasi ritratto appunto a “volo d’uccello“, è costruito attraverso una tessitura di narrazioni, ancora come nel romanzo di Potocki. L’atto diegetico è descritto, in senso lato, da Diderot come collante sociale, “mania”¹⁵⁰ della classe a cui appartiene Jacques - ovvero, del popolo - che assiste alla vita pubblica, tanto a una “festa divertente”¹⁵¹ quanto alle condanne sulla Place des Grèves, per poi rinarrare e parteciparvi emotivamente¹⁵². Forse un tentativo di risalita dall’ “abiezione”¹⁵³, una promozione non sociale, ma in termini di esperienza umana. Nello stesso racconto di *Jacques le fataliste* il narrare è primo elemento caratterizzante dei personaggi. Come già ha notato Huet, inoltre, “le rôle du récit évoque irresistibilmente le rôle de l’argent”¹⁵⁴; Diderot scrive “Nous en avons usé avec le mots, comme avec le pièces de monnaie”¹⁵⁵. L’universo romanzesco si regge proprio sullo scambio di racconti, quasi come monete: il rapporto fra i personaggi che la coppia incontra si regola, in tutto e per tutto, sulla possibilità o meno di ascoltare o narrare. Lo stesso contratto che regge il rapporto fra Jacques e il *maître* è basato sullo scambio di storie: il servo ha il compito di raccontare. Già in apertura viene formulata dal padrone una richiesta che diverrà *Leitmotiv* di tutto il romanzo:

Il Padrone: Ed è giunto il momento di conoscere questi amori?
 Jacques: Chi lo sa?
 Il Padrone: In ogni caso, comincia pure...¹⁵⁶

In effetti, il fatto che il racconto - prerogativa di Jacques - sia equiparabile alla moneta, permette di far cadere in posizione *inferior* il nobile. Il profilo del padrone, evidentemente in posizione di interrogante, è ridotto a una serie di semplici gesti

¹⁴⁹ M.-H. Huet, *Le Héros et son double*, p. 106.

¹⁵⁰ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 246.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ M.-H. Huet, *Le Héros et son double*, p. 106.

¹⁵⁵ H. Josephs, *Diderot's Dialogue of language and Gesture*, Ohio State University press, 1969, p. 17.

¹⁵⁶ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 96.

seriali; quando Jacques è ammutolito da un pessimo mal di gola, il padrone si scopre in tutta la sua inconsistenza: “guardava sul suo orologio che ora era senza saperlo, apriva la tabacchiera senza rendersene conto, e fiutava la sua presa di tabacco senza sentirlo; me lo prova il fatto che faceva queste cose tre o quattro volte di seguito e nello stesso ordine”¹⁵⁷. Il silenzio si traduce in una impazienza che il signore tenta di annacquare con il breve racconto dei propri amori; non aspetta, però, di concludere per notare:

Il Padrone: Mi sembra che la tua voce sia meno rauca, e che parli più liberamente.
Jacques: Vi sembra, ma non è così.
Il Padrone: Non potresti dunque riprendere la storia dei tuoi amori?¹⁵⁸

Come ha notato Köhler, dietro questo *duo* si riconosce una complessa riflessione di Diderot sulle “conditions”¹⁵⁹: se le barriere fra le classi sociali sono inamovibili, e esiste necessariamente una gerarchizzazione dei rapporti - “ebbene - disse Jacques - ognuno ha il proprio cane. Il ministro è il cane del re, il primo funzionario è il cane del ministro [...] Thibaud è il cane dell’uomo che sta all’angolo. Quando il mio padrone mi fa parlare mentre vorrei tacere, [...] quando mi fa tacere mentre vorrei parlare, [...] cos’altro sono se non il suo cane?”¹⁶⁰ - è possibile per il *valet*-filosofo ricercare un via di fuga, emanciparsi per mezzo della superiorità intellettuale. Nota ancora Köhler, in questo testo è possibile rintracciare uno degli spunti funzionali a Hegel per lo sviluppo dell’analisi sulla realtà sociale¹⁶¹: Jacques detiene il potere sull’interpretazione della realtà, fatto valere proprio attraverso il racconto. Lo stesso contratto sociale che lega la coppia, stipulato canonicamente, conferisce esclusivamente a lui la prerogativa dell’azione: il suo ruolo è quello di “pre-masticare” l’oggetto, per poi offrirlo *dialetticamente* al *Maître*¹⁶². Detto in breve, il *dialogo* articola la disparità, l’insieme di racconti che lo costituisce ne è applicazione.

¹⁵⁷ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 284.

¹⁵⁸ *Ivi* p. 297.

¹⁵⁹ E. Köhler, *Per una teoria materialista della letteratura / Saggi francesi*, a cura di V. Marmo, Napoli, Liguori, 1980, p. 123.

¹⁶⁰ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 244.

¹⁶¹ E. Köhler, *Per una teoria materialista della letteratura / Saggi francesi*, p. 124.

¹⁶² *Ibidem*.

Similmente, nel mondo narrativo di Potocki il denaro scompare quasi del tutto¹⁶³ e l'unico mercato possibile diviene il passaggio di storie: "un solo, evidente, spartiacque gerarchico sussiste all'interno della comunità della Sierra Morena: il linguaggio"¹⁶⁴, o meglio, parola narrante e narrata. I poteri statali, nella desolata landa, divengono diafani e inconsistenti, così come quelli delle istituzioni religiose; terra selvaggia, in cui le scarse tracce umane si riducono a *ventas* abbandonate, a forche desolate. Gli stessi abitanti si mostrano lontani dall'ordine civile: zingari, criminali, eremiti o indemoniati. Come già detto, l'unico stabilizzatore dei rapporti sociali è il narrare: a ogni racconto si è chiamati a rispondere con altro racconto; ogni personaggio si fa conoscere - quindi accedendo alla possibilità di interagire con il gruppo principale - tramite l'autobiografia¹⁶⁵. In somma, anche la variegata società del *Manoscritto* si regge sull'atto diegetico: il soldato francese dell'*Avvertenza* si salva solo grazie al libro - custode dell'intera storia - che porta con sé¹⁶⁶; lo sceicco garantisce continuità alla propria organizzazione per mezzo dei racconti offerti a Alfonso; il geometra, salvato dalle acque, si sente "in dovere"¹⁶⁷ di informare su tutto ciò che lo riguarda, per ricambiare l'ospitalità; sono alcuni esempi.

Certo, circolazione di racconti, cioè circolazione di *fiction*: non è un caso che in *Jacques le fataliste* come nel *Manoscritto* si trovino figure di falsari e contrabbandieri¹⁶⁸. L'originale personaggio di Gousse, in Diderot, legato a una gran quantità di raggiri e truffe, in cella con un vero e proprio *faux-monnaieur*, è il narratore della propria storia di menzogne - e quindi false narrazioni - ed è la voce che descrive l'ironico inganno del pasticcere¹⁶⁹. Cosa notevole è che proprio questo personaggio sia introdotto da alcune righe che, sinuosamente, iniziano a mettere in campo la questione della veridicità dei racconti:

Starete per considerare un racconto la storia del capitano di Jacques, e avete torto. Vi assicuro che esattamente come lui l'ha raccontata al suo padrone, l'avevo udita raccontare agli Invalides, non so in quale anno, il giorno di San Luigi, a tavola da un signore di Saint-Etienne, maggiore del palazzo [...] . Ve lo

¹⁶³ I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, pp. 10 ss.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 13.

¹⁶⁵ Basta pensare al modo in cui entra nel corso della narrazione un personaggio centrale quale Velasquez: *MTAS*, pp. 242 ss.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 23 - 24.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 241.

¹⁶⁸ Inevitabilmente, la memoria va anche alla *Justine* di Sade.

¹⁶⁹ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, pp. 148 - 151, 165 - 176, 172 - 175.

ripeto dunque, per il presente e per l'avvenire: siate cauti se in questi discorsi di Jacques con il suo padrone non volete scambiare il falso per vero e il vero per falso.¹⁷⁰

La storia del capitano di Jacques - immediatamente precedente a quella di Gousse - deve, dalle parole del narratore, esser presa come “vera”; questo mentre sappiamo che la stessa cornice narrativa è parte dell’invenzione romanzesca: in effetti, non è associabile, dai nostri dati, alcun personaggio storicamente esistito. Forse non a caso, la storia di Gousse è introdotta come “doppione” vero “del *Medico suo malgrado*”¹⁷¹ di Molière; quindi un falsamente goffo occultamento di importazione di materiale e riscrittura.

In Potocki tratti simili si trovano in vari passaggi. Prima di tutto, la rappresentazione posta agli occhi di Alfonso, che per i Gomelez ha un valore anche materiale, è finzione. Il gruppo che si raccoglie intorno agli zingari, sempre in movimento per il loro clandestino commercio, afferma di continuo un forte interesse per la *fiction*¹⁷²; Avadoro divenuto capo degli zingari, assume per la società segreta dei Gomelez il ruolo messo diplomatico, cioè di parlatore, riproduttore di informazioni e quindi di storie¹⁷³ - è il principale affabulatore del romanzo - . Quando, tra quarantesima e quarantunesima giornata, un gioco di inganni riguardo al traffico di merce mette tensione fra la banda e alcuni collaboratori d’oltreoceano, il tutto si risolve grazie al fatto che “un tempo il marchese de Torres Rovellas aveva una particolare predilezione per i romanzi e le favole pastorali”¹⁷⁴. Un personaggio come Busqueros compie il suo “lavoro” di intrigante “con le parole”¹⁷⁵, ma queste sono ambigue al punto da far discutere sulla loro affidabilità:

«Busqueros [...] tenta di agire su Cornadez unicamente con le parole. [...] Il pellegrino maledetto sostiene di essere suo figlio per far ancora più impressione sull’animo di Cornadez».
«Correte troppo col vostro giudizio», disse il vecchio capo. «Il pellegrino poteva essere benissimo il figlio dell’ateo Hervas [...]»¹⁷⁶.

In generale, il racconto che funge da titolo si scambia è una finzione romanzesca:

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 148.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 148.

¹⁷² Basta scorrere gli *incipit* delle varie giornate, per esempio relativamente alla storia del capo degli zingari, per riconoscere continue e insistenti richieste da parte dei personaggi in ascolto.

¹⁷³ *MTAS*, p. 664.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 482 - 483.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 551.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

entrambi i romanzi - e abbiamo già accennato alla questione - insistono nel giocare intorno allo statuto di verità della narrazione.

Per implementare il quadro delle associazioni, è possibile mettere in rilievo la vicinanza tra i due protagonisti: Jacques e Alfonso. Entrambi, in prima battuta, sono iscritti entro archi narrativi accomunati da alcuni elementi testuali: nella prima parte di *Jacques le fataliste*, il *valet*-filosofo incontra insistentemente delle forche patibolari; un cavallo, che si scoprirà appartenuto al boia locale, sfugge al suo controllo, per ben tre volte, e lo conduce al macabro spettacolo¹⁷⁷. L'evento è interpretato dal *maître* quasi come un presagio di morte; il seguito poi, episodio in cui Jacques va a battere la testa proprio contro l'achitrave della porta del boia, permette allo stesso di sviluppare il discorso e far comparire nel testo la qualifica più importante di Jacques: filosofo. "Jacques, voi siete una specie di filosofo, convenite. So bene che è una razza d'uomini odiosa ai potenti; [...] presumo che la vostra morte sarà filosofica, e che accoglierete la corda con la stessa buona grazia con cui Socrate accolse la coppa di cicuta"¹⁷⁸. In sintesi, attraverso questo passaggio, il quadro del protagonista è interamente definito, e nella storia, di qui in poi, procederà a pieno titolo con il ruolo di pensatore. Similmente, Alfonso, per tutta la parte iniziale del *Manoscritto* è perseguitato da risvegli sotto le forche dei fratelli Zoto: con un maggiore carico simbolico, rispetto a Diderot, l'immagine dell'impiccagione in Potocki diviene simbolo di vera rinascita. Funzionalmente, a ondate ricorsive, gli episodi legati alle forche hanno ancora il ruolo di caratterizzare definitivamente il personaggio, di renderlo realmente pronto al viaggio formativo: alla dodicesima giornata l'ombra del mortifero risveglio compare per l'ultima volta; Alfonso prende coscienza di una nuova sensibilità, "Stavo diventando di giorno in giorno più sensibile alle bellezze della natura"¹⁷⁹, e si fa sempre più evidentemente curioso; si rivolge a Pandesowna: "gli manifestai una certa curiosità di conoscerlo meglio. Lui se ne schermì, io insistetti"¹⁸⁰. Sono queste caratteristiche che di qui in poi identificheranno sempre il giovane Van Worden.

Nell'ultima parte di entrambi i romanzi, compare quindi la scrittura. Si scopre infatti

¹⁷⁷ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, pp. 130 - 135 - 142.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 156 - 157.

¹⁷⁹ *MTAS*, p. 152.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

che Jacques stesso è autore di un trattatello sulle divinazioni, in cui da preferenza “alla divinazione di Babuc ovvero attraverso la fiasca”¹⁸¹. Naturalmente, l’argomento è direttamente collegato al cuore del pensiero di Diderot, la questione del determinismo, e al motto che insistentemente ritorna nelle parole di Jacques, “ tutto ciò che quaggiù ci accade di bene e di male, sta scritto lassù”¹⁸². Come già notato, inoltre, per chiudere il romanzo, il narratore dichiara di dover riferire a tre manoscritti che riportano - più o meno attendibilmente - la conclusione delle vicende degli amori di Jacques e quindi riannodano gli elementi del *plot*. Il sempre ambiguo narratore¹⁸³ recita: “E io, mi fermo, perché vi ho detto di questi due personaggi tutto quello che ne so. [...] Sulla base di un memoriale che ho buoni motivi di ritenere sospetto, forse potrei supplire a ciò che qui manca”. Inevitabilmente, si pensa ad uno Jacques biografo di sé stesso¹⁸⁴, scrittore di un “memoriale“. Alfonso, in modo assimilabile, assume il ruolo di autore della propria storia, quindi dello sviluppo del *Manoscritto* per intero. In un certo senso, il processo speculativo, che dobbiamo supporre insito nel trattatello di Jacques, e l’autobiografia dello stesso personaggio, si possono leggere condensati nell’atto diaristico del capitano vallone: il procedere del protagonista nell’avventura formativa va a corrispondere alla volontà di divulgare il percorso critico insito.

A chiudere il quadro interviene un luogo chiave del testo di Diderot. Nelle ultime pagine Jacques organizza uno scherzo ai danni del padrone, manomettendo la sella del suo cavallo e facendosi poi trovare pronto a raccogliarlo al momento della caduta¹⁸⁵. Come ha già notato Pruner¹⁸⁶, l’episodio racchiude, per un verso, il contraddittorio centrale tra determinismo e libero arbitrio - con tale azione Jacques intende mostrare al *maître* la verità dello spinoziano concetto di causalità - , dall’altro è paradigma di molti dei rapporti fra personaggi che nel procedere del libro si incontrano: ogni uomo è marionetta, “il pulcinella”¹⁸⁷ di qualcun altro. Ancora è associabile quanto detto riguardo alla chisciottesca grotta di Montesino. I lunghi episodi centrali di Mme

¹⁸¹ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 285.

¹⁸² *Ivi*, p. 95.

¹⁸³ E. Köhler, *Per una teoria materialista della letteratura*, p. 137.

¹⁸⁴ F. Pruner, *L’unité secrète de Jacques le fataliste*, p. 317.

¹⁸⁵ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, pp. 335 - 336.

¹⁸⁶ F. Pruner, *L’unité secrète de Jacques le fataliste*, pp. 309 ss.

¹⁸⁷ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 336.

Pommeraye, dell'abate Hudson o di Saint Ouin, si strutturano secondo questa logica. Lo stesso rapporto tra i costituenti del *duo* si mostra tale, ribaltando l'ordine sociale. Al di là del significato filosofico, il tema della teatralizzazione della vita, come abbiamo già visto, è forte già nella linea Potocki-Cervantes: Alfonso è una marionetta in mano allo sceicco, tutti i personaggi sono attori guidati dai fili del patriarca musulmano.

E di nuovo troviamo un elemento che riporta all'atto narrativo: gli eventi del *plot*, i personaggi stessi, sono manovrati. Entrambi gli autori si nascondono dietro la loro invenzione¹⁸⁸, mentre, nello stesso momento, attuano una vera e propria "vivisezione" del mondo romanzesco, atta a mostrarne le logiche profonde, a spiazzare ogni abbandono acritico del lettore.

Tutta questa serie di dati permette di confermare la vicinanza tra le due opere, e soprattutto di illuminare il complesso romanzo di Potocki. Mi pare notevole l'ipotesi di Herman, che puntualizza: "*Jacques le fataliste et le Manuscrit trouvé à Saragosse* sont l'un comme l'autre travaillés par la dialectique du hasard et de la nécessité"¹⁸⁹. Il critico dimostra che il "caso" è tematizzato da Potocki: certamente, il campionario di esistenze, le più disparate, serve a catalogare la più ampia gamma di possibilità del reale, anche nelle accezioni più imprevedibili. Ma, nel *Manoscritto*, non esiste il misurato disordine diderotiano che cerca di rappresentare l'incomputabilità del caso; c'è una calcolatissima complessità. E forse la spiegazione sta proprio intorno al tema centrale della scrittura. Il determinismo radicale di Diderot vive nella contraddizione - autorizzata, in un certo modo, da Spinoza¹⁹⁰ - : l'uomo si crede libero perché non conosce tutto e riempie le lacune con il libero arbitrio¹⁹¹. Il "tutto è scritto lassù" su cui insiste, in tutto il libro, Jacques rappresenta la condensazione di tale problematica. In tal senso, quel "lassù" è, per l'autore, un "di fuori" razionale, corrispondente all'imprevedibilità dell'esistenza, all'impossibilità di verificare universalmente il principio di causalità determinista. Secondo tale prospettiva è allora forse possibile rispondere a Herman: se "tutto è scritto lassù", come è possibile la scrittura?¹⁹² Entro

¹⁸⁸ J. Herman, *Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le Manuscrit trouvé à Saragosse*, p. 140.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 143 - 144.

¹⁹⁰ D. Diderot, *Jacques il fatalista*, p. 342; A. Wilson, *L'appello ai posteri*, p. 315.

¹⁹¹ E. Köhler, *Per una teoria del romanzo materialista*, p. 513.

¹⁹² J. Herman, *Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le Manuscrit trouvé à*

la diarchia di necessità e autonomia, rappresentata dal *dialogo* fra Jacques e il padrone, si situa la scrittura, come parte dello stesso interagire dialogico, della stessa conflittualità. Il pensiero di Potocki è essenzialmente vicino. Come appunta Triaire, la visione a volo d'uccello della storia¹⁹³ - condivisa anch'essa con Diderot - è basata sulla ricostruzione delle molteplici cause che producono un evento. La realtà è particellare, relativa¹⁹⁴. Ma qui il nucleo speculativo viene riformulato in un ottica più terrena e concreta; il gran rotolo di Jacques è riportato a terra: il principio di causalità che guida il pensiero di Jacques, e di Diderot, oltre ogni gratuità diviene "tutto è scritto quaggiù"¹⁹⁵. La scrittura dello stesso romanzo, il diario di Alfonso, è la stesura del gran rotolo. Attraverso la scrittura l'uomo riflette sulla propria esistenza, mentre cerca la rappresentazione della complessità infinitamente variegata della storia. Quasi un atto di riappropriazione. La *dialettica* alfonso-sceicco, che ha come risultante il diario, è un processo assolutamente concreto di distruzione e costruzione, chiaramente teleologico: demiurgico, nel momento in cui cerca di costruire una realtà a tutto tondo; speculativo, mentre applica la filosofia determinista; pedagogico, dato il forte intento comunicativo. Certo, l'aspirazione all'universalità inevitabilmente si scontra con il limite: la conoscenza è finita, limitata dalla contingenza. Forse, come appunta Triaire¹⁹⁶, questo contrasto ha guidato Potocki al suicidio.

Per noi è però importante notare che il *dialogo*, che è essenza del *duo*, diviene punto di partenza per l'esplorazione della pluralità, moltiplicando potenzialmente all'infinito la struttura narratore-ascoltatore. L'atto diegetico nasce necessariamente da questa struttura minima, la accoglie e ne fa motore per il proprio sviluppo. Il *dialogo* fra le parti è la condizione necessaria e sufficiente all'elaborazione concettuale, e così alla stessa scrittura del romanzo: il *Manoscritto* è soprattutto una ragnatela di collegamenti, tesa fra letteratura, filosofia e scienza. Tela che, come abbiamo visto, in ragione del *dialogo* si estende oltre il romanzo stesso, e va a interagire con il rapporto autore-lettore.

Saragosse, p. 145.

¹⁹³ J. Potocki, *Essay sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie*, pp. 1-2. Cfr. T. Kostkiewiczowa, "Comme une truit parmi les carpes": Jean Potocki dans le paysage intellectuel des Lumières européennes, p. 108.

¹⁹⁴ D. Triaire, *Potocki*, p. 35.

¹⁹⁵ J. Herman, *Tout est écrit ici-bas : le jeu du hasard et de la nécessité dans le Manuscrit trouvé à Saragosse*, p. 146.

¹⁹⁶ D. Triaire, *Potocki*, p. 19.

In generale, abbiamo rilevato una linea che, a livello di impostazione strutturale e di sistema dei personaggi, unisce il romanzo di Cervantes con il francese e il franco-polacco. Il tracciante di questo percorso risulta essere proprio il procedere *dialettico* della coppia, che nell'avanzare del viaggio si dispone a interagire con il mondo romanzesco, esponendone *in primis* i limiti. Certo, i due romanzi più giovani accumulano una portata diversa, e più complessa, di contenuti filosofici, ma proprio questo fatto ci dà testimonianza della duttilità dello strumento *duo*, comunque presente e centrale.

Se, in questo specifico caso, *Don Chisciotte* è il prototipo dell'anti-romanzo, capace di guardare oltre la *fiction* mentre si dipana l'invenzione stessa, *Jacques le fataliste* è il testo che dimostra le potenzialità speculative dell'architettura. Il *dialogo* fra i personaggi diviene confronto fra tesi antitetiche, luogo di vero sviluppo della riflessione filosofica. In mano a Potocki, la struttura assume una direzione, direi, pienamente epistemologica: le filosofie, le letterature e le scienze sono in incessante, reciproca, interrogazione. Tutto questo attraverso un elevamento a potenza della diade, riprodotta e ripetuta per innumerevoli volte, sempre "parlante". La questione del "metodo di conoscenza", come abbiamo già visto nelle precedenti campionature, era già forte in quel luogo di sperimentazione sociale e morale che è il *Don Giovanni* di Mozart. Letteratura come sperimentazione e indagine, questo mi pare stringa i versi di Da Ponte alle giornate di Potocki. Soprattutto, si tratta di una indagine condotta sfruttando le potenzialità articolatorie di quel sistema minimo che è il *duo*.

BIBLIOGRAFIA

J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, a cura di R. Radrizzani, trad. di G. Bogliolo, Milano, TEA edizioni, 2006.

J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, a cura di R. Radrizzani, Paris, Librairie José Corti, 1992.

J. Potocki, *Ouvres IV 1. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1810>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006.

J. Potocki, *Ouvres IV 2. Manuscrit trouvé à Saragosse <version de 1804>*, a cura di F. Rosset e D. Triaire, Louvain, Peeters, 2006.

M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997.

M. de Cervantes, *Histoire de don Quichotte de la Manche*, nella traduzione di R. Filleau de Saint-Martin, Paris, A. Sautelet et C^{ie} Libraires, 1826.

R. Challe, *Continuation de l'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, a cura di J. Cormier e M. Weil, Genève, Droz, 1994.

D. Diderot, *Oeuvres complètes*, a cura di Assétaz-Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877.

D. Diderot, *Oeuvres complètes*, a cura di J. Varloot, Paris, Hermann, 1981.

D. Diderot, *Jacques il fatalista*, a cura di L. Binni, Milano, Garzanti, 1974.

Cahiers de l'Association internationale des études francaises, Paris, 1999, 51.

Critica del testo. I mondi possibili del Quijote, Roma, Viella, Università di Roma "La Sapienza", IX/ 1- 2, 2006.

Europe. Revue littéraire mensuelle, Paris, Centre National du Livre, 2001, 863.

Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes, Louvain-Paris, Peeteres, 2001.

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, Librairie A. Colin, 59, 1959.

Studies on Voltaire and the eighteenth century, Oxford, The Voltaire foundation at the Taylor institution, 1994, 317.

E. Auerbach, *Mimesis*, a cura di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956 - 2000.

M. Bardon, *Don Quichotte en France au XVII^e siècle*, Paris, Librairie antenne Honoré

- Champion, 1931.
- R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1977.
- G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di M. V. Serra Hansberg, Bologna, Il Mulino, 1969.
- B. Didier, *Le roman français au XVIII siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- R. Caillois, «Destin d'un homme et d'un livre: le comte Jean Potocki et le Manuscrit trouvé à Saragosse», *La duchesse d'Avila. Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard, 1972.
- M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij*, Roma, Carocci, 2007.
- J. Fabre, *Idées sur le roman*, Paris, Klincksieck, 1979.
- J. Finné, *La littérature fantastique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- J. Geffriaud Rosso, *Jacques le fataliste: l'amour et son image*, Pisa, Libreria goliardica editrice, 1981.
- J. Herman, *Incognito et roman au XVIII siècle*, New Orleans, University press of the south, 1998.
- J. Herman, *La mensogne romanesque*, Amsterdam Rodopi Leuven, Leuven University press, 1989.
- M.-H. Huet, *Le Héros et son double*, Paris, Librairie José Corti, 1975.
- H. Josephs, *Diderot's Dialogue of language and Gesture*, Ohio State University press, 1969.
- E. Köhler, *Per una teoria materialista della letteratura / Saggi francesi*, a cura di V. Marmo, Napoli, Liguori, 1980.
- K. Kerény, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1983.
- G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995.
- I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale*, Milano, Arcipelago edizioni, 2007.
- L. Marinelli, *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi, 2004.
- R. Mauzi, *La parodie romanesque dans "Jacques le fataliste"*, in *Diderot studies*, a cura di O. Fellows, Genève, Librairie Droz, 1964, 6.
- M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris, Puf, 1982.
- M. Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Paris, Librairie José Corti, 1960.
- M. Milner, *Satana e il romanticismo. Con un intervento di Lucio Felici*, a cura di L. Vacchina, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

- V. Mylne, *The Eighteen-Century French Novel, Techniques of Illusion*, Cambridge UP, 1981.
- J. Proust, *Diderot e l'Encyclopédie*, Paris, A. Colin, 1967.
- F. Pruner, *L'unité secrète de Jacques le fataliste*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1970.
- F. Rosset, *Le théâtre du romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.
- J. Smietanski, *Le réalisme dans Jacques le fataliste*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1965.
- J. Starobinski, *L'occhio vivente*, a cura di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.
- P. Stewart, *Imitation and illusion in the French Memoir-Novel 1700 – 1750*, New Haven and London, Yale UP, 1969.
- D. Triaire, *Potocki*, Arles, Actes sud, 1991.
- D. Triaire, *Treize lettres inédites de Jean Potocki*, in A. a. V. v., *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Oxford, The Voltaire foundation at the Taylor institution, 1994, 317.
- J.-P. Vernant e M. Detienne, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, a cura di A. Giardina, Roma, Bari, Laterza, 1984.
- P. Vernière, *Diderot et l'invention littéraire: a propos de "Jacques le fataliste"*, in A. a. V. v., *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Librairie A. Colin, 59, 1959.
- H. Weinrich, *Metafora e menzogna*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976.
- A. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri*, a cura di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1977.

3 - MANZONI: IL PRISMA DEI *PROMESSI SPOSI*

In prima battuta, Manzoni è apparso a non pochi lettori un autore dallo statuto ambiguo; scrittore del conflitto, dell'inquietudine, per alcuni; dell'iperbolico e della simulazione, per altri¹. Scrittore, come è noto, complesso e che anche nella varietà delle sfaccettature interpretative che hanno tentato di stigmatizzarlo - da apologeta a anticristiano, da liberal moderato a reazionario, a molto altro - si mostra plurimo, essenzialmente difficile da definire armonico.

Ecco pochi concreti dati.

Esiste, sicuramente, un Manzoni “uno e molteplice”, come ha detto Varese². “Due secoli, l'un contro l'altro armato”, cita opportunamente De Cristofaro³ dal *Cinque maggio*, indicando un illuminista lombardo che si sporge verso il nuovo Romanticismo. Infatti, italiano a Parigi, segnato profondamente dalla cerchia degli *idéologues*. Nello stesso momento, un convertito. La stessa produzione ci consegna segnali vistosi, nella sua grande eterogeneità: sempre, fiancheggiando le opere letterarie, compaiono saggi e teorizzazioni, quasi a compensazione di un itinerario artistico che insistentemente pare cercare “altro”. Lettere, riflessioni e contrappunti storiografici che culminano, per un verso nel *Del romanzo storico*, tra 1845 e 1850, e dall'altro in *La Rivoluzione francese 1789 e la Rivoluzione italiana 1859*, 1868, incompiuta. Oltre a questo, va notato che tale vastità di prospettive si realizza come frutto di un incessante lavoro di revisione, riscrittura e rielaborazione. Manzoni, più a fondo, è un autore che riformula, incessantemente confronta e, infine, anche, censura sé stesso. Lo fa a più riprese; quasi da subito, nelle prime prove liriche, e poi lungo tutta la produzione maggiore: prima, ad esempio, a causa del troppo romanzesco di *Adelchi*; poi nel passaggio dalla minuta al romanzo; quindi guardando ai *Promessi sposi* nel saggio del 1850, in cui avviene una vera e propria delegittimazione del genere. Il *cecidere manus* che rompe il flusso poetico del *Natale 1833* sembra quasi sintomo anticipatore delle scelte artistiche che interesseranno la seconda parte della sua vita; dopo la quarantana, una voce rotta, tentata dal silenzio.

¹ Basta una scorsa ad alcuni, noti, titoli: G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1980; P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, Firenze, Olschki, 2006; G. Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994; A. Spranzi, *L'altro Manzoni*, Milano, Ares, 2008.

² C. Varese, *Manzoni uno e molteplice*, Roma, Bulzoni, 1992.

³ F. De Cristofaro, *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 7.

Ciò ad esempio, fa parlare Spranzi di un “altro” Manzoni. Non è forse il caso di ragionare sulla legittimità della formula - e della prospettiva d’indagine - , ma certamente essa si dimostra indicatrice, insieme a molta critica, di un poeta che, probabilmente, ha lasciato molto fra le righe; che nel rimosso, nel censurato, e soprattutto nella vasta rete di collegamenti interni, a volte silenziati, ha lasciato alcune delle sfumature che lo rendono ora più interessante⁴.

Entro questo sistema, entro il proliferare dei livelli di analisi, cerchiamo quindi di isolare una traccia del tema del *duo*, del *doppio*, del *dialogo*. Come afferma Lonardi, già tutta la grande poesia di Manzoni si struttura in simmetrie contrastive: più in generale, l’antitesi è norma costruttiva⁵. Lo stesso linguaggio manzoniano, come lo studioso ha già provato⁶, procede verso la maturazione, a tappe successive, per mezzo di una attitudine analogica che vuole un “traslato [...] bello e ingegnoso, quanto più gli oggetti che accozza sono disparati, e insieme convengono in più punti”⁷. Un procedimento razionale - si badi all’*ingegnoso* di cui sopra - e conoscitivo, capace di animare sfumature riflessive, centralmente operativo fino all’elaborazione dello stile romanzesco: nella lettera del 3 novembre 1821 a Fauriel, vuole, riguardo alla lingua, “une certaine aptitude à l’entendre par l’analogie”⁸. Su questa pista si sono mossi, per esempio, alcuni studi di Lansing⁹ e Bàrberi Squarotti¹⁰. Ma, allargando lo sguardo all’intero sistema, cioè volgendoci, oltre la lingua, ai criteri edificativi di Manzoni, pare interessante il complesso studio di P. Frare¹¹. Questi ha guardato ad alcune delle “formulazioni dualistiche” che, a opinione dello studioso, sono frequentemente punto di partenza della scrittura manzoniana. Coppie tematiche come “sentire/meditare”, o “passione/ragione”, si dispongono come esempi di polarità dialettiche, capaci nella loro interazione di slanciare la proiezione assiologica. In fondo, come suggerisce lo studioso, è abbastanza semplice riconoscere una attitudine dittologica del poeta tornando a quella *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche* che

⁴ B. Stagnitto, *Manzoni e la guerra contro il tempo*, Padova, Liviana editrice, 1973, p. 21.

⁵ G. Lonardi, *Ermengarda e il Pirata*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 41 ss.

⁶ G. Lonardi, *L’esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 71 ss.

⁷ A. Manzoni, *Opere inedite o rare*, a cura di R. Bonghi, Milano, 1887, IV, p. 369, nota.

⁸ A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un’aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, I, p. 247.

⁹ R. H. Lansing, *Stylistic and structural duality in Manzoni’s «Promessi sposi»*, in «Italica», 3, 1976, pp. 347 - 361.

¹⁰ G. Bàrberi Squarotti, *Teorie e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965, p. 10.

testimonia, già nelle prime righe in modo scopertissimo, il primo articolarsi del suo *modus operandi*¹²:

V'ha due modi di considerare le questioni morali:
Prescindendo dal Vangelo.
Ponendolo per fondamento.
Convinto della verità di esso deggio seguire questa
seconda via.
[...]
Le loro obbiezioni si dividono in due parti.
Opere drammatiche. - Teatro.
Si prescinde dalla seconda quistione¹³.

Questo per rilevare che la duplicità - intesa tanto in termini di contenuto quanto di forma - può essere spiata come una sorta trama sottopelle, entro l'intero percorso dell'autore. Duplicità intesa come modo operativo basilare, modo degli avvicinamenti analogici, dell'attitudine analitica atta a trattenere diversi aspetti della realtà e della materia testuale. Certo, ancora nota Frare, l'attivazione di un dialogo fra polarità necessariamente comporta, per Manzoni, una triangolazione: la produzione di un terzo vertice¹⁴ - che (si veda il campione sopra citato) può coincidere con il superamento di un punto rispetto all'altro -, risultante del confronto dialettico¹⁵, evitante la frustrazione dell'esercizio critico. Sappiamo che l'arte di Manzoni ha una ben precisa direzione morale, e per questo vuole un risultato.

Poniamoci però al centro del percorso artistico: i *Promessi sposi*. Come è noto, la lettera del Visconti, datata 30 aprile 1821¹⁶, informa il Cousin delle prime battute di un lavoro manzoniano sul modello di Scott. Le prime diffidenze riguardo l'*Ivanhoe* vanno moderandosi¹⁷, l'esperienza del "romanzo poetico" del Grossi stuzzica il poeta. Inizia il percorso, a più riprese, di una scrittura¹⁸ che si prova in un genere nuovo per il panorama italiano, utile, per il carattere formale, all'intenzione comunicativa e giudicante dell'autore, ma segnato, già in partenza, da un problematico carattere di

¹¹ P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*.

¹² *Ivi*, p. 177.

¹³ A. Manzoni, *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, in *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, V, iii, p. 55.

¹⁴ P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, pp. 173 ss.

¹⁵ *Ivi*, p. 5.

¹⁶ S. Mastellone, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 176-77.

¹⁷ A. Manzoni, *Tutte le lettere*, I, p. 240.

¹⁸ Non si dimentichi che nello stesso periodo si intrecciano il lavoro finale su *Adelchi*, l'abbozzo di

fiction. In un certo modo, il prodotto della riflessione *in mediis rebus* del poeta produce non uno, ma una costellazione di organismi testuali - in una sorta di processo di duplicazione multidirezionale - : esiste una linea che lega la prima prova del *Fermo e Lucia* alle due versioni dei *Promessi sposi* e poi alla *Storia della colonna infame*; contemporaneamente, all'interno del romanzo, si organizza una struttura a palinsesto che nell'articolazione narrativa va allargandosi, per mezzo della sgranatura della stessa macchina diegetica e, in alcuni casi, anche a moltiplicarsi nella replicazione critica dell'atto scrittorio.

Lungo queste due piste cercheremo di far procedere la nostra indagine.

3.1 - L'insegna della Malanotte

Guardiamo, innanzitutto, a quella che, con Bachtin, possiamo definire come la pluridiscorsività costruttiva del romanzo. Dal capitolo XX:

Li c'era una taverna, che si sarebbe anche potuta chiamare un corpo di guardia. Sur una vecchia insegna che pendeva sopra l'uscio, era dipinto da tutt'e due le parti un sole raggiante; ma la voce pubblica, che talvolta ripete i nomi come le vengono insegnati, talvolta li rifà a modo suo, non chiamava quella taverna che col nome della Malanotte.¹⁹

Come ha già notato Raimondi, il carattere della descrizione è intimamente ossimorico²⁰. Sulla strada che porta al castello dell'Innominato compare il “corpo di guardia” della Malanotte. Cosa interessante, a parte la tinta del luogo testuale che deriva dalla successiva descrizione di “ragazzacci” e “sgherri”, è la caratterizzazione data dall'indugio sull'insegna: un “sole raggiante”, già sdoppiato sui due versi del cartello, ribaltato dal nome di conio popolare, “Malanotte”. Una costruzione che potremmo definire a controcanto, che nel momento in cui riporta il dato visivo, sensibile, vi unisce quello uditivo, interpretante. Due aspetti, contrastanti, del reale. Certo, la responsabilità di tale duplicità è imputata dal narratore a una “voce pubblica” che, in quanto parte dell'invenzione, non può che essere corrispettivo dello stesso atto

Spartaco, la revisione degli *Inni* e la stesura della *Pentecoste*.

¹⁹ A. Manzoni, *Promessi sposi*, cito dall'edizione a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori, 1964; cap. XX, rr. 34 – 39; di qui in poi il testo sarà segnalato sempre dalla sigla *PS*, seguita dalle indicazioni di capitolo e rigo.

²⁰ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 254.

narrativo. Si tratta di un autore che gioca con la propria ombra²¹: in effetti, guardando al passaggio per esteso, appare evidente che la doppia significazione del *signum* non ha seguito o implicazioni nel movimento narrativo; compare sulla pagina esclusivamente come attrice di una visione piena, attenta alla molteplicità del reale. In prima battuta, questo riporta all'apertura radicale del romanzo al dato storico, alla composizione di un quadro proteiforme che si allarga verso il basso e umile; d'altro canto, però, si mostra pertugio attraverso il quale sembra possibile superare la superficie piana e apparentemente senza appigli²² della narrazione. Abbiamo già insistito, in precedenza, sul rapporto che esiste tra la prospettiva "a volo d'uccello" di Diderot e quella di Potocki: e certo, anche per i *Promessi sposi*, Diderot è un nome centrale. Il Manzoni che esce dall'esperienza tragica anche per mezzo di un saggio storico, e che accoglie il modello scottiano criticandone la libertà storiografica, è un autore teso a realizzare quella rappresentazione unitaria e complessa di un'epoca storica che era suo obiettivo da tempo²³. "[...] Des mœurs, des habitudes domestiques, des idées, qui ont influé sur le bonheur et sur les malheurs de la vie à différentes époques de l'Histoire de chaque pays"²⁴, segnala Visconti, il 30 aprile del 1821, come soggetto del romanzo - e sappiamo che l'incipit del *Fermo e Lucia* porta la data del 24 aprile - . Così, in questa direzione, la prosa manzoniana accoglie e supera il *mélange* di *Adelchi* e si fa da subito pronta, anche a livello di impasto linguistico, alla commistione, all'omnicomprensività. Sulla pagina compaiono i grandi avvenimenti storici e le vicende del "volgo che nome non ha", in una profusione di oggetti, atti e espressioni che comporta la riproduzione - traslandone il fondo vernacolare²⁵ - di una lingua viva e parlata; contemporaneamente si inscenano gli alti registri retorici di un cardinale e la colloquialità meschina di un prete di provincia, loquela quotidiana e linguaggio giuridico frammisto alle lingue del potere, allo spagnolo e a quel latino che tanto irretisce Renzo. L'abbraccio largo, aperto, al reale non rinuncia ai contrasti, quindi, e alla disomogeneità: di conseguenza la rappresentazione costantemente si snoda in un andamento sinuoso, e

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. E. A. Poe, recensore della traduzione inglese dei *Promessi sposi*, a opera di G. W. Featherstonhaugh, 1834: *Literary Notices*, in «The Southern Literary Messenger», 1835, I, 9.

²³ Cfr. A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Opere di A. Manzoni*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, 1943, vol. II, p. 350 ss.

²⁴ S. Mastellone, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano*, p. 176.

²⁵ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 81 ss.

specificatamente, come abbiamo appena visto, in un organico e sistematico processo di scomposizione binaria dell'oggetto. Infatti, all'interno dei *Promessi sposi* le raffigurazioni duplici, o strettamente ossimoriche, si moltiplicano a più livelli, interessando l'organizzazione stilistica della prosa quanto i parametri strutturali del racconto e dei personaggi. Il ritorno insistente delle avversative, ad esempio, come nota Bàrberi Squarotti²⁶, è spia di un proseguire, in modo più chiaro e piano, della strategia analogica già conclamata nella seconda tragedia. La linea sperimentativa del teatro era approdata a un distanziamento forte dal canone tradizionale, per mezzo di una tendenza alla scomposizione, alla frantumazione dell'omogeneità canonica - e questo vale per la lingua come per la struttura scenica - in funzione di una messa in rilievo delle parti e quindi di una dialogizzazione dinamica di esse. L'uso sistematico di antitesi e analogia, testimone di un atteggiamento essenzialmente comparatista, riemerge poi, come una delle marche stilistiche suggeritrici, nei "ma" del romanzo. Qualche campione, prelevando dal solo episodio del cardinale e di Don Aboondio: "Oh che sant'uomo! Ma che tormento!"; "Io ho sempre cercato di farlo, il mio dovere, anche con mio grave incomodo, ma quando si tratta della vita..."; "allora Don Abbondio si mise a raccontare la dolorosa storia; ma tacque [...]". La "misura interna"²⁷ dello stile manzoniano è proprio quell' "accozzo" - che già apre i *Promessi sposi* - che è di fatto disposizione comparativa degli elementi e l'attivazione di una dialettica rettificatrice e risoltrice²⁸. Se Manzoni, nel '21, insiste su quella analogie, nel *Romanzo storico*, molto più tardi, arriva a concludere, chiarendo il carattere della parola poetica:

Ed è quando, portato dalla conciliazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare al quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, in una forma propria e distinta, alla sua mente (ché agli altri può aver pensato prima, e pensarci dopo, ma non ci pensa, certo, in quel momento). E questo non lo fa, o la fa ben di rado, e ancor più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli novi, come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; ma con accozzi inusitati di vocaboli usati, appunto perché il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note.²⁹

²⁶ G. Bàrberi Squarotti, *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, pp. 155 ss.

²⁷ *Ivi*, p. 168.

²⁸ *Ivi*, p. 10.

²⁹ A. Manzoni, *Del Romanzo storico*, in *Tutte le opere*, V, iii, p. 326.

La prassi costruttiva che assembla la macchina romanzesca riflette esattamente tale attitudine. Si guardi a Renzo, mentre entra in Milano, “tristemente” diviso:

Quando si tratteneva col pensiero sull'una o sull'altra di queste cose, s'ingolfava tutto nella rabbia, e nel desiderio della vendetta; ma gli tornava poi in mente quella preghiera che aveva recitata anche lui col suo buon frate, nella chiesa di Pescarenico; e si ravvedeva: gli si risvegliava ancora la stizza; ma vedendo un'immagine sul muro, si levava il cappello, e si fermava un momento a pregar di nuovo: tanto che, in quel viaggio, ebbe ammazzato in cuor suo don Rodrigo, e risuscitatolo, almeno venti volte. La strada era allora tutta sepolta tra due alte rive, fangosa, sassosa, solcata da rotaie profonde, che, dopo una pioggia, divenivan rigagnoli; e in certe parti più basse, s'allagava tutta, che si sarebbe potuto andarci in barca. A que' passi, un piccol sentiero erto, a scalini, sulla riva, indicava che altri passeggeri s'eran fatta una strada ne' campi. Renzo, salito per un di que' valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell'ottava meraviglia, di cui aveva tanto sentito parlare fin da bambino. Ma dopo qualche momento, voltandosi indietro, vide all'orizzonte quella cresta frastagliata di montagne, vide distinto e alto tra quelle il suo Resegone, si sentì tutto rimescolare il sangue, stette lì alquanto a guardar tristamente da quella parte, poi tristamente si voltò, e seguì la sua strada.³⁰

La scena è rappresentativa della tendenza manzoniana a traslare su vari livelli l'articolazione duale. Per prima compare l'interiorità del personaggio: l'antitesi vendetta-perdono descrive gli estremi entro cui si dibatte l'animo di Renzo. Lo scavo psicologico è, essenzialmente grazie a questo assetto, descritto nel suo moto ricorsivo, considerato nell'inesausta “dinamica transitiva”³¹ degli stati opposti. I “ma gli tornava poi in mente” e “ma vedendo un'immagine” fungono da correttivi morali, in un certo modo tarpando sul nascere lo stesso svilupparsi verbale dell'area semantica della rabbia-vendetta-stizza. Una sorta di censura del pensiero, il quale arriva certo a “ammazzare” Don Rodrigo ma il cui percorso non è reso esplicito. Di seguito, la scena si apre e, trasportata all'esterno del personaggio, acquista una dimensione tutta visiva: in una sorta di *climax* ascendente, dalla fanghiglia della strada, paesaggio umanizzato, lo sguardo prosegue innalzandosi fino al “terreno più elevato” da cui il protagonista può ammirare il Duomo milanese. “Gran macchina” che completa il moto di emersione nel suo sorgere “in un deserto”. La città, quasi come anticipazione di quel complesso di connotazioni negative che le verranno attribuite, viene annullata, rafforzando una dialettica - ancora, certo, morale - basso-alto. Renzo è però eroe del

³⁰ PS, cap XI, rr. 363 - 383.

³¹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 262.

movimento³², “camminatore” , e all’estatica contemplazione deve sostituirsi il moto; moto, però, ritardato dall’intermissione di un’altra parentesi contemplativa, di segno opposto alla precedente: uno sguardo rivolto all’indietro, ad altre altezze - che quindi, speculari alle guglie del Duomo, costituiscono una figurazione chiastica - , quelle del Resegone. Il sistema di corrispondenze si rafforza poi nella ripetizione dei “tristamente” che, ravvicinati, danno alla scansione sintattica del periodo un aspetto speculare. Conflitto acceso, evidente, tra borgo e città, tra necessità e moto dell’animo, che si risolve però tutto dentro il personaggio, lasciando inesplicita l’interazione dialettica fra i poli. Nella seconda parte del campione non è riportato alcun pensiero di Renzo, solo il suo atto pratico definisce il superamento di una fase che è, contemporaneamente, un “contemplare” - cioè, un atto razionale - e un dialogo fra elementi semicamente forti della rappresentazione. Anche le parole del narratore non forniscono spiragli, tanto più che quel “tristamente”, che è riflesso di onniscienza, è qui attribuito tanto alla tensione etica-Duomo quanto alla tensione emotiva-Resegone.

Tutto il romanzo è attraversato da dinamiche strutturali di tale tipo, innervate certo sull’analisi autoriale esplicita dell’evento, ma anche su architetture simmetriche meno evidenti. Si pensi alla circolarità, seppur parziale, del movimento topografico generale della storia, da borgo a borgo, o allo sviluppo inverso e speculare delle cerniere narrative della storia di Lucia, dal rapimento fallimentare alla corrotta Geltrude, dal rapimento riuscito al convertito Innominato. Oppure, scendendo nelle dinamiche più particolari, al confronto fra Padre Cristoforo e Don Abbondio, possibile, e inevitabile alla lettura, ma non mai articolato. Questo, e quant’altro la dinamica polifonica del testo permette all’interprete di ritracciare: si guardi, ad esempio, al notissimo passo della vigna di Renzo. La complessa, lenta e retoricamente molto normata descrizione è stata in vari modi analizzata, soprattutto in funzione dell’apparente autonomia dal *plot*. In effetti, il fitto reticolo di trame foniche, il rigore tassonomico e l’indugio su un assembramento cromatico che non ha corrispettivi nel romanzo, rende questo passo un *unicum*. Fondamentalmente però, come nota Luperini³³, la funzione allegorica del quadro può essere definita “silenziosa”, non traducibile se irrelata al contesto. I dati di umanizzazione dei vegetali - la “marmaglia di ortiche”; il “guazzabuglio”, con tutta la

³² A. Marchese, *L’enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 90.

³³ R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 86 ss.

sua portata generale, come nota Raimondi³⁴; il “soverchiarsi”³⁵, poi, ad esempio - e, soprattutto, la sua posizione rispetto al movimento diegetico, possono infatti far parlare di una sorta di “exemplum morale”³⁶ riferito alla peste infuriante. La rovina civile portata dalla peste è qui raffigurata tanto dalle ultime presenze umane - i vicini che erano andati a “far legna”³⁷ - quanto, e soprattutto, dalla *struggle for life* intestina all’orto, in preparazione a quella che sarà la seconda *descensus ad inferos* di Renzo, nella Milano sconvolta dall’epidemia. Trattasi di gioco di rifrazioni, che qui sceglie di alludere consuonando, lasciando all’interno del quadro l’esplicitazione della dinamica dei contrasti.

3.2 - Le simmetrie nel sistema dei personaggi

In realtà, le linee narrative portanti del romanzo sono, ben evidentemente, quelle dei due protagonisti³⁸. Come è noto, il *Fermo e Lucia* ha un’organizzazione interna quadripartita - che, come appunta Nigro, è anche quella tipica delle traduzioni francesi di Scott³⁹ - ; ai quattro tomi corrisponde la scansione delle parti, che vanno a svilupparsi con una certa autonomia: dopo le vicende borghigiane del primo tomo - “prologo mitico”⁴⁰ - il secondo e parte del terzo sono dedicati al romanzo dell’“innocente”, Lucia, mentre l’arco che da qui va a chiudersi nella riunificazione all’interno del lazzaretto interessa l’avventura mondana di Fermo. Lo “schema binario”⁴¹ del titolo si conferma quindi suggerimento, da subito, della simmetria organizzativa. Nel passaggio poi ai *Promessi Sposi*, nello sforzo di concentrazione e misurazione, i vari cicli di sapore settecentesco vengono ritessuti, intersecati, in una trama più lineare e a unica campata. Di fatto però le vicende di Renzo e Lucia rimangono parallele e non comunicanti nel corpo centrale della narrazione⁴²: una

³⁴ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 73.

³⁵ *PS*, cap. XXXIII, rr. 439 - 479.

³⁶ G. Bàrberi Squarotti, *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, pp. 23 - 25.

³⁷ *PS*, cap. XXXIII, r. 444.

³⁸ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 175.

³⁹ S. S. Nigro, *Alessandro Manzoni*, in *La letteratura italiana*, a cura di C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1977, VII, i, p. 552.

⁴⁰ *Ivi*, p. 562.

⁴¹ L. Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972, p. 46.

⁴² F. Jameson, *L’inconscio politico*, trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990, p. 173.

storia tutta di interni, e di tensione morale, e una storia in esterno, di movimento, di incontro politico, sociale e culturale⁴³. Il procedere degli eventi è ben noto, per cui appare più interessante concentrare l'attenzione sugli estremi: si veda bene che, nella schematicità generale "da commedia", riconoscibile, come nota Bàrberi Squarotti⁴⁴, in funzione di un ribaltamento della canonica distribuzione dei registri⁴⁵, il riallacciamento conclusivo - appunto con matrimonio - corrisponderebbe alla riconquista dell'equilibrio perduto. La presenza di due diverse storie interiori - quando storie interiori non sono tradizionalmente comprese nella commedia⁴⁶ - però comporta un incontro dialettico, non pacificato, fra diversi itinerari personali. Il percorso di Lucia diviene una sorta di contraltare statico, almeno all'apparenza, alla dinamicità di quello di Renzo: la "madonnina infalzata" dei primi capitoli rimane sempre identica a sé stessa; soltanto il procedere degli eventi mostrerà il portato forte che Manzoni carica sulla figura. Al termine delle vicende borghigiane al personaggio femminile è assegnato il "coro" dell'*Addio monti*, tutto concentrato sulla difficoltà di distacco dall'"eden" nativo, e atto a rifinire la stessa dimensione interiore di lei. Come nota Mattesini⁴⁷, le ultime righe in particolare calcano su Lucia come simbolo dell'amore sponsale, del pudore e insieme della passione purificata dalla Grazia, dell'*agape*. In un certo modo, proprio al termine dell'episodio del matrimonio clandestino, che se ben riuscito avrebbe certo disposto un avvicinamento al canone dei personaggi da commedia, arriva una cesellatura al profilo dell'innocente. L'episodio centrale poi del voto espone il fondo morale vero, "in purezza", di Lucia. Come nota Marchese⁴⁸, l'eroina è espressione di quell'abbandono radicale a Dio, nella sfiducia verso il mondano e la storia che fa capo alla vena giansenista di Manzoni. Quel "poveretto" di Renzo è sacrificato, come ultimo aggancio al mondo - tutt'altra cosa, invece, Agnese, che compare ravvicinatissima alla Vergine: "tornar salva con mia madre, Madre del Signore"⁴⁹ - di fronte allo stesso *Deus Absconditus* del finale, nell'irreperibilità della

⁴³ *Ivi*, p. 174.

⁴⁴ G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, p. 10.

⁴⁵ E il *Fermo e Lucia* (IV, i) illumina: "La morte e il matrimonio terminano per lo più le tragedie e le commedie del teatro". in *Tutte le opere*, II, iii; da questo momento contrassegnato dalla sigla *FL*, seguita dall'indicazione del tomo e del capitolo.

⁴⁶ G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, p. 20.

⁴⁷ F. Mattesini, *Letteratura e religione. Da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, p. 103.

⁴⁸ A. Marchese, *L'enigma Manzoni*, p. 62.

⁴⁹ *PS*, cap. XXI, r. 277.

Provvidenza al di fuori della coscienza⁵⁰. Poco importa che in seguito il “poveretto” venga riabilitato e che il matrimonio arrivi a buon fine: la linea di Lucia prosegue confermando una proiezione, potremmo dire, pascaliana di scissione interna al mondo che svela la tragicità ancipite⁵¹ dei *Promessi sposi*. Renzo è altra cosa rispetto alla continuità della fidanzata: è fondamentalmente personaggio *in progress*⁵². Eroe dinamico, dell’esperienza fatta sul campo, e, oltretutto, dell’identità che, attentata⁵³, va formandosi. “Montanaro” dallo spirito irascibile, attraversa le storture della politica e della società e si ripresenta alla fine piccolo borghese, capace anche di raccontare se stesso - e vedremo quante implicazioni questo comporta - . Il personaggio va, in generale, formandosi per “comparazione”, in una continua proiezione del suo profilo di attante nel contesto che lo circonda. Da qui derivano anche i frequenti *misunderstanding* e le sue “coperture”: se all’inizio l’Azzeccagarbugli lo può scambiare per un bravo, tra i tumulti di Milano e nelle chiacchiere dell’osteria di Gorgonzola diviene agitatore e “capopopolo”. Prende poi il nome di Antonio Rivolta, sfuggito alla giurisdizione spagnola. E si consideri che il punto di partenza è, qui, l’ossimorico Fermo Spolino della minuta. Ogni volta che il personaggio si imbatte in una realtà ne va a partecipare e insieme a contrastare definendosi⁵⁴: si pensi al passo già citato, e alla facilità con la quale il moto psicologico, iroso e vendicativo, avrebbe potuto indurre Renzo proprio a un comportamento da bravo, se fosse mancato l’argine imposto dal super-io Fra Cristoforo. Il “perdono di cuore”⁵⁵ del lazzaretto segna il definitivo superamento, sempre guidato dal frate, della pulsione ultrice. O si guardi ancora a tutto il capitolo XVI, dove gradualmente la paura del giovane va trasformandosi in avvedutezza e permette il primo segnale di passaggio all’età “adulta”: la chiusa, appunto, rimette l’eroe per strada “a guida della Provvidenza”⁵⁶, ovvero senza più alcuna lettera di presentazione, correlativo oggettivo ancora di Fra Cristoforo, senza più guida, ma maturato e prudente. Tutt’altro Renzo quello che strappa applausi al “crocchio” incontrato dopo la sommossa e quello poi del deliquio vinoso. Ovviamente, due percorsi tanto diversi, e tanto potenzialmente autonomi,

⁵⁰ F. De Cristofaro, *Manzoni*, p. 147.

⁵¹ G. Bàrberi Squarotti, *Il tragico nel mondo borghese*, Torino, Giappichelli editore, 1974, p. 17.

⁵² Un “antieroe picaresco”, per E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 175.

⁵³ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996, p. 151.

⁵⁴ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 180.

⁵⁵ *PS*, cap. XXXV, rr. 337 - 338.

⁵⁶ *Ivi*, cap. XI, r. 464.

comunicano a distanza, come ancora Adelchi e Ermengarda, e si illuminano reciprocamente. Il momento di confronto finale - mancante in *Adelchi*, forse proprio perché, nella *pièce*, Manzoni crea equivalenza nella proiezione escatologica dei due personaggi - è inevitabilmente conflittuale: da una parte gli “ho imparato”, il *logos* di Renzo, dall’altro il *pathos* religioso - come Pascal vuole, Dio si sente “con il cuore”⁵⁷ - di Lucia, tetragono. Tutto il percorso creativo di Manzoni, dalla lirica al teatro, è segnato dalla dialettica tra le ragioni della fede e la molteplicità del mondo: si tratta di un confronto inesauribile, continuamente proposto, anche se nei *Promessi sposi* sembra comparire una parola definitiva, affidata, fra i due protagonisti, a Lucia - che così si colloca come *superior*, nel *duo* - . Abbiamo quindi una coppia abbastanza diversa dal tradizionale *ensemble* Don Chisciotte-Sancio, già più volte visitato (certo, però, il modello spagnolo è tutt’altro che distante). L’eterogeneità dei poli, e il legame amoroso, effettivamente sagomano il *duo* su caratteri distanti dalle amicizie maschili fin qui indagate. Eppure, si noti, il passo della diade rimane assimilabile a quello dei campioni da noi esaminati. Al personaggio *inferior*, come per il Dante della *Commedia*, Don Giovanni o Alfonso, pertiene la domanda conoscitiva, l’incontro dialogico con il mondo e la tensione dinamica che ne deriva. Il polo opposto necessariamente si configura come termine fisso e punto di arrivo. “«E io», disse un giorno al suo moralista, «cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me [...]»”⁵⁸, dice Lucia annodandosi al percorso di esperienza del marito e scalzandolo. Ne segue una elaborazione eminentemente dialettica, fatta di “lungo dibattere e cercare insieme”, che va a concludersi in una esposizione corale. Il fatto che il commento della voce narrante vada nascondendosi, lasciando le parole dei personaggi alla loro nudità, rinforza il carattere di *coppia parlante* di Renzo e Lucia: al loro “dibattere” è imputato il sugo della storia, non chiosato né amplificato dal narratore. La ragione di questo defilarsi appare, però, come già molta critica ha ben rilevato, funzionale all’applicazione di quel particolare processo di ironizzazione che approfondisce e chiarisce il reale peso della conclusione indotta da Lucia. La raddolcente “fiducia in Dio” è di fatto, nel voluto sottotono del finale, scossa dall’insopprimibile dibattersi che coinvolge storia e compensazione metafisica. È stato detto che il vero finale dei *Promessi sposi* è nel

⁵⁷ A. Marchese, *L’enigma Manzoni*, p. 71.

⁵⁸ *PS*, cap. XXXVIII, rr. 485 - 488.

lazzaretto⁵⁹; in effetti, il trascinarsi successivo di eventi appare proprio una continua importazione di *cliché* da finale sfatati. Il ricongiungimento finale con Don Abbondio e il suo elogio alla Provvidenza, la festa al palazzotto, con una società che rimane divisa, il mito di una tranquillità riconquistata rotto dalla necessità di un nuovo trasloco e reso più amaro dalla paesana delusione per la bellezza mediocre di Lucia, hanno in sé sempre qualcosa di stonato, di sfasato. Come nota Raimondi, il capitolo finale oltretutto apre a una proiezione economico-storica che scorre oltre le piccole verità conquistate dai due protagonisti. La partecipazione della famiglia al “ceto dei nuovi borghesi imprenditori” è apertura di “un nuovo capitolo che non ci verrà raccontato”⁶⁰, che parla di modernizzazione e di industrializzazione⁶¹. La nuvola di eventi che precede il “sugo” non lascia, in effetti, molti dubbi su quello che sarà il futuro di Renzo e Lucia; il mondo è raccolto non a caso nel segno totalizzante dei “guai”⁶², e le pulsioni della storia, della società, lo sono inevitabilmente per chiunque tenti di distaccarsene in una idiosincratica formulazione. Anche per questo, come già accennato, il cuore cristiano dei *Promessi sposi* spesso è stato visto esprimersi nell’ottica centrale del personaggio di Lucia, in una introiezione del divino all’interno delle categorie della coscienza, e quindi in “rassegnazione”⁶³ alla storia, entro cui è possibile solo il “raddolcimento” della fede. “Rassegnazione”, appunto quella delle parole di Fra Cristoforo nel lazzaretto, a Renzo fremente per la fidanzata. Il luogo della morte, come nota Bàrberi Squarotti⁶⁴, fa di Renzo appunto un Orfeo rimodulato, che non può sperare: davanti agli uomini sta una coltre che rende incomprensibile Dio, invisibile nelle vicende della storia⁶⁵. Nel complesso quindi il finale appare, sottopelle, speranza in un miracolo⁶⁶ non dicibile e non detto, né dai personaggi né dall’autore; in tutto assediata - la speranza - dal procedere fervente e molteplice della vita, della società: ciò conferisce alla conclusione data dai due sposi la qualifica di espressione non definitiva⁶⁷, necessariamente in dialogo con tutto ciò che sta fuori

⁵⁹ A. Marchese, *L’enigma Manzoni*, p. 311.

⁶⁰ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, pp. 221 - 222.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² F. De Cristofaro, *Manzoni*, pp. 146 - 147.

⁶³ Parola che corre lungo tutto il testo, ma che forse proprio nel cap. XXXV, r. 253, trova la sua espressione piena.

⁶⁴ G. Bàrberi Squarotti, *Il tragico cristiano*, Firenze, Olschki, 2003, p. 178.

⁶⁵ *Ivi*, p. 179

⁶⁶ Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 222.

⁶⁷ Seppur, come già studiosi quali S. S. Nigro (*La tabacchiera di don Lisander*, pp. 153 ss.) o P. Gibellini (*La parabola di Renzo e Lucia*, Brescia, Morcelliana, 1994, pp. 85 ss.) siano riusciti a vedere

dall'universo-famiglia. La dinamica Renzo-Lucia appare quindi iniettore narrativo dell'interrelazione basso-alto che governa tutto il romanzo: la scommessa cristiana contro la mondanità. Una scommessa che la voce autoriale però non può, non vuole, articolare fino in fondo: tutto quanto è lasciato tra le righe può essere letto come prova di coinvolgimento dello stesso dettato in quella "rassegnazione"; una autocensura però eloquente, "terza voce" sul *duo*, che apre ironicamente a altro.

Retrospectivamente, l'idillio infranto del finale⁶⁸, rettificatore morale del *cliché* del romantico rifugio⁶⁹, illumina tutto ciò che lo precede: l'ammonimento a "far bene" piuttosto che "star bene"⁷⁰, rimanda a tutto quel brulicare di vita che il romanzo ha tenuto insieme, che si è avvicinato nell'*amas confus* della storia, sotto un cielo imperscrutabile ma incessantemente esigente. Si pensi, entrando nel merito di alcuni personaggi, a una figura come quella di Fra Cristoforo: la più complessa dei *Promessi sposi*, proprio perché coinvolta con forza in tale duplicità e di conseguenza posta all'incrocio di alcune portanti linee di simmetria; quanto del vecchio Lodovico si agita nel frate ne costituisce il carattere che gli permette di essere personaggio sdoppiato anche "all'esterno", come sostituto e mediatore⁷¹ di Renzo nel conflitto con Don Rodrigo. Le linee di rifrazione che legano i vari attanti sono di fatto articolazione della tensione tematica che è alla base del romanzo.

Tutte le azioni del frate mantengono, in effetti, qualcosa di troppo caricato⁷², di troppo esposto, che però è funzionale, sin dalla sua prima comparsa, allo statuto doppio del personaggio. Già l'apertura del quarto capitolo ci mette su tale pista:

Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, staccando da' rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere, qualche passo distante dall'albero. A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le foglie rossegianti a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel

in trasparenza una complessa stratificazione morale, articolata dal richiamo alle Scritture e da un'impronta agostiniana intrecciata alla presenza di Bourdaloue e di Federico Borromeo.

⁶⁸ E si tenga come riferimento, tra la critica che ha ben visto e analizzato tale aspetto, la felice formulazione di E. Raimondi, "Il romanzo senza idillio".

⁶⁹ G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, p. 69.

⁷⁰ *PS*, cap. XXXVIII, r. 452.

⁷¹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 185.

⁷² G. Bonelli, *La parola sbagliata*, Torino, Celid, 2005, pp. 13 ss.

mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano.⁷³

La letizia dell'alba, fervente nel risveglio della natura, certamente creaturale, assume peso reale nel contrasto con la mestizia degli uomini; schierati a bella posta, compaiono mendichi, contadini poveri e frustrati, "fanciulle scarne" occupate a rubare il pasto della "vaccherella magra stecchita"⁷⁴. La radiosa luce del giorno illumina cioè la miseria umana. E Fra Cristoforo compare proprio tra cielo e terra: "altero e inquieto", segnato dall'astinenza ma in modo tale da far guadagnare in gravità la sua fronte, "occhi incavati" che però "talvolta sfolgoravano", come quei "cavalli bizzarri" pronti a impennarsi e a ricevere la conseguente "tirata di morso"⁷⁵. La descrizione psicologica, accennata attraverso tratti esteriori, offre una serie di connotazioni sempre duplici e in rapporto essenzialmente ossimorico. Tutto il capitolo è, si noti, segnato da doppie aggettivazioni. La celebre digressione che segue lo stralcio riportato chiarisce la vicenda di Ludovico, e la sua trasformazione in frate cappuccino. Figura dall'indole "onesta insieme e violenta"⁷⁶, capace di "vivere co' birboni per amor della giustizia"⁷⁷, ma con "la fantasia di farsi frate", "per uscir d'impicci"⁷⁸. Certo, a prima vista, una monacazione guidata da tutt'altro che da esigenze di fede. La vicenda di spada è nota, e la sua conclusione rispetta quel "fuggire la giustizia", la stessa che prima era perseguita. Il fatto poi che Fra Cristoforo si realizzi come un Lodovico che alla spada ha sostituito la parola e l'indice è comprovato dall'altrettanto noto confronto con Don Rodrigo. Scontro verbale che, a sua volta, pone il cappuccino al vertice di un triangolo tutto maschile: la traccia tematica della giustizia-vendetta, come nota Frare⁷⁹, proietta Renzo sul frate, il quale proprio in forza del proprio duplice stato può accogliere l'istanza, mediandola e edulcorandola; d'altra parte, l'incontro con il nobile mette sulla scena un vero scontro "allo specchio". Certo, uno specchio che pone davanti al frate il passato, e a Rodrigo il futuro, germinante in fantasmagorica ossessione, dopo la profezia. Quasi vi fosse l'esposizione di due alternative linee narrative, prima si trova il violento convertito, oramai sciolto dal vanesio incaponimento ereditato dal padre sulla questione di sangue, poi il violento

⁷³ PS, cap. IV, rr. 8 - 18.

⁷⁴ Ivi, cap. IV, rr. 22 - 29.

⁷⁵ Ivi, cap. IV, rr. 39 - 47.

⁷⁶ Ivi, cap. IV, r. 97.

⁷⁷ Ivi, cap. IV, r. 113.

⁷⁸ Ivi, cap. IV, rr. 118-119.

⁷⁹ P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, pp. 186 - 187.

ostinato, ancora preoccupato per l'onore che il suo nome gli impone⁸⁰ - si pensi alla scena della galleria di ritratti degli antenati -, tutt'altro che pronto al pentimento. Uno scontro che prosegue per mezzo di parentesi onirica e che va a concludersi, proprio con la riunione del terzetto, nel lazzaretto. Luogo *in limine*, entro il quale necessariamente vanno a convergere tutte le linee di tensione che animano i personaggi: di fronte al *villain* inerme, come nota Bàrberi Squarotti⁸¹, vengono bruciate le possibilità tragico-eroiche dello scontro con il tiranno, consumate dal catalizzatore Fra Cristoforo attraverso la prospettiva cristiana del perdono. Il tema della giustizia viene scalzato da terra e riassetato ancora sul vettore dialettico basso-alto. La rabbia delle parole frate è in effetti sintomo dell'acquisizione e potenziamento della rabbia di Renzo, deviata però oltre la contingenza: tre "sciagurato" in sequenza culminano con il "guarda chi è Colui che castiga!"⁸², che testimonia la definitiva espropriazione della vendetta da Renzo. "Lo fissò, riconobbe don Rodrigo, e fece un passo indietro; ma il frate, facendogli di nuovo sentir fortemente la mano con cui lo teneva, lo tirò appiè del covile, e, stesavi sopra l'altra mano, accennava col dito l'uomo che vi giaceva"⁸³: ecco che all'entrata della capanna pare quasi echeggiare quel Dante di *Inferno* X, tanto bisognoso delle "animose man" di Virgilio per fronteggiare Farinata. La situazione è però altra; il punto di convergenza fra gli estremi del *duo* è ottenuto, poco prima, per via di un animato confronto dialogico:

«E se tu lo vedessi?»
 «Pregherei il Signore di dar pazienza a me, e di toccare il cuore a lui.»
 «Ti ricorderesti che il Signore non ci ha detto di perdonare a' nostri nemici, ci ha detto d'amarli? Ti ricorderesti ch'Egli lo ha amato a segno di morir per lui?»
 «Sì, col suo aiuto.»
 «Ebbene, vieni con me. Hai detto: lo troverò; lo troverai. Vieni, e vedrai con chi tu potevi tener odio, a chi potevi desiderar del male, volergliene fare, sopra che vita tu volevi far da padrone.»

E nel momento in cui il terzo vertice del triangolo entra in scena, proprio il cuore del discorso viene esposto alla prova definitiva. La preghiera avviata dal frate chiude definitivamente lo spazio narrativo.

⁸⁰ A. Marchese, *L'enigma Manzoni*, p. 107.

⁸¹ G. Bàrberi Squarotti, *Il tragico cristiano*, p. 178 - 179.

⁸² *PS*, cap. XXXVIII, rr. 278 - 284.

⁸³ *Ivi*, cap. XXXVIII, rr. 360 - 363.

Mi pare allora evidente che, mentre Renzo è “verme della terra”⁸⁴, e Don Rodrigo “infelice immoto”⁸⁵, il cappuccino si stagli come polo *superior* sul *duo* naturalmente in conflitto di protagonista e antagonista. Dominatore del trittico e, inevitabilmente, ombra titanica di Bruto, esorcizzata e depurata per mezzo di una catarsi che corrisponde proprio alla sua morte, vicinissima. Non è un caso che Bàrberi Squarotti veda solo nel romanzo, e qui in particolare, il compimento della vera forma tragica cristiana di Manzoni⁸⁶.

Tutto questo non impedisce, si noti, un ulteriore sviluppo, ribaltate le gerarchie, del rapporto tra protagonista e padre spirituale. Mentre, nell’ultimo capitolo, la pagina accoglie la profusione da danza macabra di Don Abbondio, con la gaudiosa quanto eticamente misera immagine della “scopa”, compare nelle parole secche e coincise di Renzo una potente eco, quella appunto di Fra Cristoforo: quell’ “io gli ho perdonato di cuore”⁸⁷ ricopia il colloquio del lazzaretto. Fra Cristoforo è morto, ma la sua impronta rimane su Renzo⁸⁸; e di fatto è proprio questi a realizzare finalmente, in qualità ora di mediatore, il confronto tra la potenza trascendente del cappuccino e la mediocrità del sacerdote. Ecco allora che, nell’ambito di questa coppia, la funzione dinamicizzante del *superior* trova il suo completamento, la sua realizzazione piena, nell’edipica sostituzione del sé con l’*inferior*. Mentre la prosaicità ironica del finale investe tutti i personaggi, uno dei centri focali del romanzo riverbera in un acuto di stridore e dialetticità; emerge, nella stessa organizzazione formale, come increspatura nel progressivo abbassarsi del tono ⁸⁹.

Mi pare però attinente puntualizzare che il ruolo di mediatore di Fra Cristoforo ha dei precedenti forti, per importanza e centralità, proprio nel teatro manzoniano. Tra *Carmagnola* e *Adelchi*, infatti, Manzoni recupera il ruolo del confidente - in polemica con un dibattito che è già settecentesco⁹⁰ - e ne approfondisce gradualmente le potenzialità. La prima *pièce* vede tra i suoi assi portanti quello che unisce il Conte al

⁸⁴ *Ivi*, cap. XXXVIII, r. 285.

⁸⁵ *Ivi*, cap. XXXVIII, r. 364.

⁸⁶ G. Bàrberi Squarotti, *Il tragico cristiano*, p. 177.

⁸⁷ *PS*, cap. XXXVIII, r. 139.

⁸⁸ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 187.

⁸⁹ *Ivi*, p. 186.

⁹⁰ G. Lonardi, *L’esperienza stilistica del Manzoni tragico*, p. 14.

senatore Marco: il “cattivo” confidente, maschera di Giuda. Viene messo in campo un *duo* essenzialmente fallimentare, incapace di una reale azione dialettica, data l’ottusità dell’uno e la debolezza dell’altro: la quinta scena del primo atto esprime tutto ciò chiaramente. Cosa interessante è che nel vicinissimo testo sulla *Morale cattolica* - le *Osservazioni* si configurano come risposta, sfasata sul piano teologico, a quella stessa opera di Sismondi che è base per il *Carmagnola* - si possano rintracciare spie illuminanti anche per il futuro proseguire del rapporto eroe-confidente. Come ha già notato Raimondi⁹¹, una delle pagine della seconda parte del trattato getta luce, in argomento, su alcuni personaggi manzoniani: “ogni potere ingiusto per far male agli uomini ha bisogno di cooperatori che rinunzino a obbedire alla legge divina. [...] Se una porzione d'uomini l'abbandona, imitandoli noi non facciamo che allontanare di più quest'ordine”⁹². Le ragioni sono rintracciate nella debolezza umana, troppo legata al temporale, al punto che affrancarsene “nello stato reale della società [...] costerebbe troppo”⁹³. Più parti del libro sono dedicate, non a caso, alle questioni riguardanti il “cattivo” clero. Insistentemente sono toccati i problemi che derivano dalla confusione tra sfera del mondano e dello spirituale. In particolare, mi pare sia possibile rintracciare una pista traendo spunto dal capitolo sulla “penitenza”. Il mediatore tra dottrina e fedele, che può essere associato anche al ruolo del confessore, dovrebbe essere descritto dai due aggettivi “puro” e “umile”⁹⁴, atto alla gravità e alla rettitudine. Capace - e la puntualizzazione è specificatamente rivolta al Sismondi calvinista - di rendere salda la “speranza”, escludendo quella “certezza” (ecco un’altra delle formulazioni dualistiche di cui parla Frare) che nell’ottica pascaliana del trattato risulta immorale⁹⁵. Ma tutti gli uomini, nota Manzoni, possono essere “portati al disordine dalle passioni”⁹⁶ - e qui si ritrova la linea di esclusione dell’erotico-empatico - ; “i ministri che riconciliassero leggermente chi non fosse realmente mutato, essa [la dottrina] li minaccia che, invece di scioglierlo, saranno legati essi medesimi”⁹⁷. Ovvero, al cattivo confessore tocca la medesima sorte del peccatore non redento. Certo, proporre una associazione tra confessore istituzionale e confidente teatrale è possibile soltanto maneggiando con molta prudenza la materia, e puntualizzando che

⁹¹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 176.

⁹² A. Manzoni, *Osservazioni sulla Morale cattolica*, in *Tutte le opere*, III, p. 518.

⁹³ *Ivi*, p. 519

⁹⁴ *Ivi*, p. 117.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 109 ss.

⁹⁶ *Ivi*, p. 147.

⁹⁷ *Ivi*, p. 118.

essa è solo parziale, ma osservandone le somiglianze mi pare si possano ulteriormente chiarire il personaggio di Marco e i suoi successori. Le confidenze con il Conte sono di fatto parole sprecate, incapace il togato di sviare il “peccato”, se così è possibile definirlo, di orgoglio e ingenuità dell’amico. L’ufficio di deuteragonista cambia rapidamente di segno, nella svilente debolezza del personaggio; l’apertura del suo monologo, nell’avvicinarsi di sospensioni che rendono rapida e sincopata la discesa nel lavoro psicologico, è efficace rappresentazione di quel disordine delle passioni: “Dunque è deciso! ... un vil son io! ... fui posto / al cimento; e che feci? ... Io prima d’oggi / non conosceva me stesso! ...[...]”⁹⁸. Il personaggio di Marco non risulta né “umile”, in quanto incapace di rinunciare alla propria stretta prospettiva temporale, né “puro”, in quanto disposto al tradimento. Così, proprio come il Conte, viene condannato: il “potere ingiusto” di Venezia, si veda bene, si abbatte, seppur in modo diverso, tanto sull’innocente quanto sul traditore - per il fatto che un traditore è tale per entrambe le parti che tiene in gioco - . Il Senato, appunto “libro che non obblia”⁹⁹, si cura di cancellare ogni traccia e di reimmergere nell’oscurità le proprie trame. La questione del confidente sarà poi appunto rimodulata in *Adelchi*, con un deciso cambio di segno che va perfettamente ad accordarsi con quanto si ritrova nelle *Osservazioni*:

ADELCHI

[...]

- O mio diletto! O de' miei giorni primi,
De' giochi miei, dell'armi poi, de' rischi
Solo compagno e de' piacer; fratello
Della mia scelta, innanzi a te soltanto
Tutto vola sui labbri il mio pensiero.
Il mio cor m'ange, Anfrido: ei mi comanda
Alte e nobili cose; e la fortuna
Mi condanna ad inique; e strascinato
Vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura,
Senza scopo; e il mio cor s'inaridisce,
Come il germe caduto in rio terreno,
E balzato dal vento.

ANFRIDO

Alto infelice!
Reale amico! Il tuo fedel t'ammira,
E ti compiangi. Toglierti la tua
Splendida cura non poss'io, ma posso
Teco sentirla almeno. Al cor d'Adelchi
Dir che d'omaggi, di potenza e d'oro

⁹⁸ A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di G. Lonardi, commento di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1989, IV, ii.

⁹⁹ *Ivi*, IV, i, v.

Sia contento, il poss'io? dargli la pace
De' vili, il posso? e lo vorrei, potendo?
- Soffri e sii grande: il tuo destino è questo,
Finor: soffri, ma spera: il tuo gran corso
Comincia appena; e chi sa dir, quai tempi,
Quali opre il cielo ti prepara? Il cielo
Che re ti fece, ed un tal cor ti diede.¹⁰⁰

Il dialogo che intercorre fra i due amici è tutt'altra cosa rispetto a quello tra Marco e il Carmagnola. L'assetto è qui più chiaramente *non paritario*: un re e un suo fedele. Il secondo, nel ruolo di messaggero, all'apertura dell'atto terzo, introduce una discussione sulle sorti della guerra che potrebbe porre la coppia in posizione di attore dinamico rispetto al *plot*: di fatto sono messe in campo questioni militari importanti come l'attesa della ritirata di Carlo, la gestione dei traditori, la volontà di Desiderio di portare di nuovo le truppe contro il papato. In realtà, rapidamente, il colloquio si concentra su Adelchi e sul suo rovello interiore, tanto che proprio qui il cuore tematico costruttivo del personaggio è spiegato per intero. Prima Adelchi scalpita per l'ira vendicativa frustrata dalla - data quasi per certa - ritirata del nemico, poi scende con buia malinconia nell'esplicazione del lacerante senso di non appartenenza al mondo della forza, del sopruso, del potere - che è poi motivo centrale della *pièce* - . Appare immediatamente chiaro che il rapporto tra Adelchi e Anfrido si basa su una dialettica che va ben lontana dall'azione - e Adelchi, più del Carmagnola, è eroe dell'azione negata - e che ha quasi esclusivamente la funzione di creare uno spazio di esposizione per il tema della "forza". Proseguendo nella direzione dello svilimento del dialogo fra i personaggi, in favore di un inspessimento della parola meditativa, è evidente che qui Manzoni ci presenta un incontro-pretesto, funzionale a una sospensione riflessiva. Come nota Lonardi, dietro di loro è ancora ben visibile la coppia epica di Achille e Patroclo¹⁰¹, e Anfrido di fatto si colloca come spunto di reazione, di analisi e amplificazione dell'interiorità del principe. La coscienza del protagonista è esposta, e elaborata nella sua articolazione, per mezzo del confidente. Si noti, inoltre, che probabilmente proprio grazie alla particolare consistenza di questo *duo* diviene possibile il riaffiorare di quella pienezza emotiva tanto rigidamente osteggiata nella prima tragedia: "diletto", "solo compagno", "fratello"¹⁰² è Anfrido,

¹⁰⁰ A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di G. Lonardi, commento di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992, III, i.

¹⁰¹ G. Lonardi, *Ermengarda e il Pirata*, p. 114.

¹⁰² A. Manzoni, *Adelchi*, III, i.

“dolce signor” è Adelchi. Come è già stato notato¹⁰³, sarà proprio la linea Petrarca-Racine a dettare le parole estreme del giovane, in tutto dedito al proprio re. Ecco quindi un buon confidente, capace, all’opposto di Marco, di sacrificare se stesso; un “puro” e “umile”.

Mi pare corretto dire allora che al culmine di questo percorso, a perfezionamento delle coppie teatrali, può comparire fra Cristoforo. Interlocutore esclusivo, realmente confessore e soprattutto mediatore direttamente coinvolto nell’azione. Si pone, in un certo modo, a completamento del percorso iniziato da Anfrido; personaggio *superior* rispetto a Renzo e centrale per il suo ruolo di attivatore del movimento narrativo: il dialogo fuori della capanna e la preghiera seguente, come già visto, permettono, per via *dialettica*, il compimento del percorso di maturazione del protagonista. Il sacrificio personale conclude, anche a livello attanziale, le possibilità narrative che riguardano il “buon confidente”.

Questi dati invitano a cercare ora nella linea femminile un rapporto dialettico corrispettivo; certo, il *duo* più evidentemente confrontabile è quello, di segno opposto, formato da Lucia e Gertrude. Fondamentalmente perché tra le due ritorna una sorta di specularità che, ancora, propone un confronto dialettico tra simili, ma diversamente orientate, prospettive individuali. Come Fra Cristoforo, anche la monaca di Monza è un personaggio bifronte, costituito attraverso la compenetrazione di un presente e di un passato. Gertrude nasce, appunta Marchese¹⁰⁴, da una delle più spietate demistificazioni della famiglia dell’epoca moderna: vittima che realizza se stessa - in una sorta di reazione orgogliosa - nella sfera *imagerie* e all’interno di questa cerca l’intorpidimento della coscienza. Il romanzo che la riguarda ha non trascurabili tinte sadiane; in esso, tenendo presente la cartina tornasole del *Fermo e Lucia*, si esplicita il tema del vizio e del crimine, della degradazione morale e, d’altra parte, quello di una spiccata, e offesa, sensibilità. Già l’ingresso in scena della monaca, in modo simile a quello di Fra Cristoforo, mette in dialogo elementi descrittivi antitetici:

Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore

¹⁰³ G. Lonardi, *Ermengarda e il Pirata*, pp. 155 - 156.

¹⁰⁴ A. Marchese, *L'enigma Manzoni*, p. 117.

bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginato una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolte per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunciava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento.¹⁰⁵

La sua “bellezza” è “sbattuta”, “sfiorita”; gli occhi a tratti superbi, avvampati di “odio inveterato e compresso”, e a tratti intimiditi, abbassati, animati da un inesausto desiderio di “affetto, corrispondenza, pietà”, specchi di un travaglio nascosto. Pallore e vivezza in viso, vestire “studiato” e insieme “negletto”. La successiva ampia digressione darà spiegazioni per comprendere tanta complessità psicologica - e si noti che la disposizione dei blocchi descrizione-digressione è esattamente parallela a quella che riguarda il cappuccino - . Il primo incontro con Lucia dà immediatamente il segno di un rovello interiore, suscettibile al punto di incresparsi al contatto con la giovane. “Quel non so che di strano”¹⁰⁶ che madre e figlia sulle prime non colgono si fa evidente nell’insistenza, quasi morbosa, che la monaca mostra riguardo alla vicenda della tormentata. I “pericoli [...] che all’orecchie della reverenda madre devono essere appena leggermente accennati” suscitano in lei un rossore che rimanda all’imbarazzo che pervade Lucia lungo tutta la scena, ma che viene sottilmente rimodulato dalla “rapida espressione di dispetto”¹⁰⁷, quasi impercettibile. Il suo sorriso “ironico e amaro”¹⁰⁸ viene sviluppato dal colloquio a parte con la contadina, condotto abbandonando il contenimento nelle parole, tanto da indurre il narratore a

¹⁰⁵ *PS*, cap. IX, rr. 127 - 157.

¹⁰⁶ *Ivi*, cap. IX, rr. 160 - 161.

¹⁰⁷ *Ivi*, cap. IX, r. 186.

¹⁰⁸ *Ivi*, cap. IX, r. 246.

cassarne i contenuti. Solo dopo il racconto delle vicende di Gertrude il testo può tornare, con aggiunte motivazioni, su quell' "intrepidezza" che a Lucia "doveva riuscire più che nuova"¹⁰⁹. Il risultato è quello di un "confuso spavento"¹¹⁰. Da subito, i due percorsi biografici appaiono affini e, contemporaneamente, conflittuali: e tale carattere del rapporto è rincarato dall'uso di materiale linguistico affine nei tratti di descrizione delle due donne che, come dimostra De Angelis¹¹¹, ricorrono costantemente invertiti di segno. Se, per esempio, i "due occhioni"¹¹² di Lucia sono modesti e mansueti, quelli di Gertrude sono "neri neri", e capaci di una "investigazione superba"; se la bellezza di Lucia non risulta turbata¹¹³, quella della monaca è "scomposta", "un po' conturbata"¹¹⁴. Non a caso, proprio nel *Fermo e Lucia*, nel secondo capitolo del secondo tomo, la stessa voce narrante chiarisce che la vicenda di Gertrude e Egidio è funzionale alla spiegazione del legame che sussiste tra Fermo e Lucia. È storia incuneata nel tessuto narrativo come parallelo dialettico alla vicenda principale. Tanto più che, non troppo indietro, è quell'*Addio monti* che definisce con chiarezza la protagonista entro i confini dell'amore puro, cristiano, nuziale. L'amore - mai nominato così, si noti, da Manzoni - che permea invece la vicenda di Gertrude è torbido, corrotto, macchiato.

Diviene allora centrale notare come, in una sorta di estensione del gioco di riflessi, i rapporti canonici tra religiosa e laica risultino invertiti. E la riprova è nel successivo approfondimento del rapporto:

Gertrude la faceva venire spesso in un suo parlatorio privato, e la tratteneva talvolta lungamente, compiacendosi dell'ingenuità e della dolcezza della poverina, e nel sentirsi ringraziare e benedire ogni momento. Le raccontava anche, in confidenza, una parte (la parte netta) della sua storia, di ciò che aveva patito, per andar lì a patire; e quella prima meraviglia sospettosa di Lucia s'andava cambiando in compassione.¹¹⁵

È Lucia a raccogliere la confessione - seppur parziale - della peccatrice; l'accoglienza compassionevole del racconto permette una sorta di riflusso psicologico che nella timida e misuratissima contadina trova un "mezzo di espiazione"¹¹⁶. Di fatto

¹⁰⁹ *Ivi*, cap. IX, rr. 598 - 599.

¹¹⁰ *Ivi*, cap. IX, r. 610.

¹¹¹ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 130 - 132.

¹¹² *PS*, cap. XXV, r. 217.

¹¹³ *Ivi*, cap. II, rr. 370 - 374.

¹¹⁴ *FL*, II, i.

¹¹⁵ *PS*, cap. XVIII, rr. 169 - 174.

¹¹⁶ *Ivi*, cap. XX, r. 166.

l'interscambio - che è in fondo anche il confronto tra due giovani quasi coetanee, istintivamente mosse da una tensione all'avvicinamento e al confronto - pone la giovane ancora in ruolo di *superior*, sulla cui passività si esercita contemporaneamente l'esercizio di benevolenza e di autoanalisi della monaca. Il non dicibile di Lucia, quell' "amore"¹¹⁷ che tanto risalta per contrasto, diviene compensazione del non confessabile di Gertrude. Il primo è tanto superiore all'altro da ottenere, come si conosce dalla nota digressione del *Fermo e Lucia*, un trattamento a livello narrativo assolutamente diverso. Ciò che Manzoni "dice" mette in evidenza, elevando, ciò che appare materia non raccontabile, "non detta", impossibile da mantenere intatta sulla pagina romanzesca.

Trattasi però di un rapporto fallimentare: questo *duo* non riesce a rendere performativa la propria forza dialettica a causa del cedimento di uno degli estremi. In fondo, quasi lasciando scorgere sfumature che già appartenevano al Marco del *Carmagnola*, Gertrude cade nel tradimento: la cattiva confidente "ubbidì"¹¹⁸ esattamente come "rispose"¹¹⁹ - e il parallelismo sintattico tra le due espressioni, seppur distanti, è visibile -, tranciando irrimediabilmente le possibilità elettive del dialogo con Lucia. Come già aveva notato Frye¹²⁰, uno dei *cliché* fondamentali del *romance* vittoriano è l'irrisolvibile conflitto tra le eroine, tipicamente fondato sul contrasto tra la purezza della bionda - e ricordiamo che Ermengarda, nel coro dell'atto quarto, è ancora "biondo crin gemmata" - e la passionalità (magari anche la lascivia) della bruna. Al di là delle differenziazioni tricologiche, è certo che ancora qui si riproponga il conflitto fra misura, valore cristiano, e sensualità inquieta, libera. Il che ripropone, inevitabilmente, il dinamico incontro di mondanità e aspirazione al trascendente.

Nota a parte va fatta per quelle coppie che, in certo modo, appaiono escluse dalla dialettica basso-alto; quei dittici più canonici e teatrali, più chisciotteschi, che nel ribaltamento dei registri¹²¹ operato da Manzoni arrivano sfiorare il "comico", quindi perdendo la possibilità di uno sviluppo di storia interiore. Penso alla coppia di Don

¹¹⁷ *Ivi*, cap. XVIII, r. 189.

¹¹⁸ *Ivi*, cap. XX, r. 170.

¹¹⁹ *Ivi*, cap. X, r. 540.

¹²⁰ N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969-2000, p. 260.

¹²¹ G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, p.10.

Rodrigo e del Griso e, in modo diverso, a quella dell’Innominato e del Nibbio. Come ha già argutamente notato Stoppelli¹²², il tema di Don Giovanni non è escluso dal *background* europeo del *Promessi sposi*, e anzi, proprio intorno al principale antagonista sono addensati richiami evidenti. Don Rodrigo certo è un seduttore - fallimentare, evidentemente, e considerando poi il passaggio del soggetto di Don Giovanni già nelle mani di Molière - e il Griso un perfetto Leporello. In effetti, gli estremi della vicenda del nobile sono evidentemente associabili a quelli del *burlador*: alla sua cena compare un convitato - questa volta in carne e ossa, per giunta invitato a consumare - che gli intima il pentimento; in sogno questi, Fra Cristoforo, ricompare quasi con consistenza statuaria¹²³; il suo capo calvo appare “convesso, liscio e luccicante”¹²⁴. E le caratterizzazioni infernali del passo nella prima versione collaborano a questa lettura. Su quello stesso letto di morte, poi, il braccio destro del “seduttore” dimostra una vigliaccheria non inferiore a quella di Leporello. Si aggiunga che la storia del *villain*, nella minuta, non nasconde echi e richiami anche più diretti: durante il colloquio tra Gertrude e Lucia, ad esempio, compare una certa Bettina, a descrivere la tendenza seriale del seduttore - poi cassata nella versione definitiva - . Oppure, un personaggio tutto sommato laterale come Egidio, nota Stoppelli¹²⁵, si mostra variante del medesimo tema chiaramente segnata da un ricordo mozartiano: è preso dall’ “amoreggiare” come “passione predominante”¹²⁶, che è espressione del libretto di Da Ponte, rintracciabile nell’aria del catalogo. Il risultato quanto a Rodrigo è, in generale, un Don Giovanni rimodulato, reso ancora più becero e basso, la cui capacità di fascino scema in proporzione all’aumento di brutalità che si mostra nel semplice esercizio della forza. Di fatto, al *duo* che questi forma con il degno aiutante - colui che fallisce, con gran dispiego di uomini, il rapimento - è concessa una dialettica da palcoscenico, improduttiva sul piano assiologico imposto da Manzoni; pronta, nei suoi momenti migliori, a acciuffare l’eredità dinamica e comica del dialogo da opera leggera¹²⁷ e non certo a cogliere possibilità di proiezione metafisica. Si pensi al bellissimo incontro di Don Rodrigo con il Griso, al ritorno dalla fallimentare impresa criminale nel borgo. “Va a dormire, povero Griso, che tu ne

¹²² P. Stoppelli, *Manzoni e il tema di Don Giovanni*, in «Belfagor», XXXIX, 1984, pp. 501 ss.

¹²³ *Ivi*, p. 515.

¹²⁴ *PS*, cap. XXXIII, r. 63

¹²⁵ P. Stoppelli, *Manzoni e il tema di Don Giovanni*, p. 510.

¹²⁶ *FL*, II, v.

¹²⁷ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, p. 49.

devi aver bisogno. Povero Griso! In faccende tutto il giorno, in faccende mezza la notte, senza contare il pericolo di cader sotto l'unghie de' villani, o di buscarti una taglia per rapto di donna honesta, per giunta di quelle che hai già addosso; e poi esser ricevuto in quella maniera!”¹²⁸: torna, in chiaro, la prima scena del dramma mozartiano. Ma la coppia si ferma qui. E di conseguenza, anche il personaggio preso *a solo* subisce la medesima limitazione: la scelta di riformulare la scena della morte di Don Rodrigo, eliminando la fuga a cavallo, in fondo è ulteriore testimonianza di una volontà di abbassamento integrale, eliminando ogni prospettiva eroica, della figura dell’antagonista. In effetti, dall’insieme dei dati, l’andamento generale del *duo* non è affatto distante da un altro, più dichiaratamente riferibile alla tradizione della commedia: quello di Tonio e Gervaso. La coppia nasce e si sviluppa contestualmente all’episodio della “notte degl’imbrogli”¹²⁹, tra il capitolo VI e il capitolo VIII, cioè entro la zona dei *Promessi Sposi* più manifestamente disposta a far affiorare lo sfondo teatrale dell’edificio romanzesco. La *mise en scène*, per il carattere “comico” strutturale e per la presenza del particolare *duo*, mostra dietro di sé un ventaglio di esperienze drammatiche che comprende, insieme a Shakespeare - e la nota citazione dal *Giulio Cesare* dà un esplicito suggerimento, seppur non proveniente dall’area delle commedie -, tutta quella linea che da Machiavelli, attraverso la commedia dell’arte, arriva a Goldoni, Beaumarchais, Rossini o, appunto, Mozart. L’ambiente è quello delle beffe e degli inganni, delle situazioni di genere, generalmente messe in moto da piccoli gruppi di personaggi, guidati dal canonico “servo furbo” - in questo caso Tonio - con relativa spalla - qui Gervaso -. Il modo di azione della coppia è essenzialmente vicino a quello del *duo* di Don Rodrigo e il Griso, e cioè ancora quello dei tipi, “comici o semicomici”, che cooperano e, insieme, contrastano¹³⁰, come lo definisce Auerbach parlando – lo abbiamo già visto – del *Don Chisciotte*. Si tratta, in generale, di sotto-sistemi di personaggi funzionali all’intreccio; importanti in quanto generatori di movimento all’interno della macchina narrativa. Certo, mentre la parabola di Tonio e Gervaso si esaurisce entro il capitolo VIII, la coppia di Rodrigo e il Griso ha uno spazio di estensione ben maggiore; la loro importanza nel *plot* è proporzionata al ruolo di antagonisti principali. Si dimostrano per questo fondamentali punti di confluenza dell’area semantica del negativo, presa però nelle

¹²⁸ *PS*, cap. XI, rr. 71 - 75.

¹²⁹ *Ivi*, cap. VIII, rr. 500 - 501.

¹³⁰ E. Auerbach, *Mimesis*, trad. it di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000, p.

sue espressioni più nitide e prive di sfumature.

Ecco allora che, nella logica di duplicazione variata, Manzoni organizza una coppia speculare ma alternativa: quella dell'Innominato e del suo fido. Il personaggio compare sulla scena, fin dal *Fermo e Lucia*, come un *villain* di massimo livello, ben al di sopra di Don Rodrigo per quanto riguarda potere e crudeltà. Tutto lo sviluppo della sua vicenda, va notato, si dispone in contrappunto a quella del giovane nobile. Ben noto è il quadro descrittivo che apre il capitolo XX, caratterizzato da coloriture *noir*, con i tratti marcati e quasi caricaturali che dal “nido insanguinato”¹³¹ si spargono su tutto il paesaggio, coinvolgendo la “valle angusta”¹³², “schegge e macigni”¹³³, quel “torrentaccio” che andrà a fare il paio con il “ragazzaccio”¹³⁴ della Malanotte. Si noterà che la varietà di dettagli del quadro dà però la sensazione - pur mancando una qualsiasi presenza di colore - di uno sguardo a giorno pieno, in un certo modo teso a cogliere la varietà degli effetti di questa “negativizzazione” generale e la sua intrinseca ironia: il giovane “armato come un saracino”¹³⁵ è perfetto preludio alla comitiva di Don Rodrigo, ben caratterizzata dalla sfilza di nomi ridicoli dei bravi. Quasi conferma di come il registro “basso” insistentemente inseguia il nobile. Il gioco di saluti rispettosi e di “molto garbo”¹³⁶ con il “caporalaccio”¹³⁷ ha sapore di eufemismo¹³⁸, così come il quadretto finale degli sgherri in allegria, dopo la distribuzione dei danari, è una sigla di colore. Anche quando il *duo* di Don Rodrigo e Griso inizia l'ascesa, l'incontro fortuito con un altro bravaccio, che eviterà al signore le noie di doversi presentare e di dover render conto a chi non lo conoscesse, ha sapore di domesticità, di usualità. Solo quando il Griso è lasciato alla porta i toni si possono scurire con decisione, nell' “andirivieni di corridoi bui”¹³⁹, e può comparire la descrizione dell'Innominato, come per Fra Cristoforo - con cui condivide, non a caso crediamo, alcuni tratti somatici - e Gertrude, ancora basata sull'opposizione fra apparenza e inaspettata vivezza interiore, testimoniata *in primis* dagli occhi. I suoi tratti ricevono profondità poi proprio per contrasto: al giovane signore è dato uno

111.

¹³¹ *PS*, cap. XX, r. 13.

¹³² *Ivi*, cap. XX, r. 1.

¹³³ *Ivi*, cap. XX, r. 11.

¹³⁴ *Ivi*, cap. XX, r. 8 e r. 41.

¹³⁵ *Ivi*, cap. XX, r. 41.

¹³⁶ *Ivi*, cap. XX, r. 45.

¹³⁷ *Ivi*, cap. XX, r. 53.

¹³⁸ Cfr. E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, pp. 48 - 49.

¹³⁹ *PS*, cap. XX, r. 64.

spazio ancora ironico, mentre conduce una iperbolica descrizione dei fatti; diversamente, l'Innominato appare subito pervaso da quel "demonio nascosto" che è primo segnale della profondissima e complessa conflittualità psicologica che Manzoni riesce a mettere sulla pagina. Non a caso Don Rodrigo è liquidato rapidamente, soprattutto al pronunciarsi del nome di fra Cristoforo. Il registro "alto" interessa di qui tutta la vicenda; l'organizzazione del ratto è perfettamente opposta a quella della prima coppia criminale. Nel capitolo VII, con "il Griso a proporre, Don Rodrigo a discutere", il confabulare è confuso e approssimativo, e avrà esito fallimentare; qui, la comparsa del Nibbio, che è "ministro" "destro e ardito"¹⁴⁰, è prodotta da un comando netto e deciso, e seguita da un risoluto disporre. L'efficacia è esemplare, tanto che il "messo ribaldo" torna "più presto che il suo padrone non se l'aspettasse"¹⁴¹ con tutto di pronto. Il piano, sappiamo, riesce senza sbavature. Come abbiamo già osservato riguardo al *Don Giovanni*, inevitabilmente il rapporto tra servo e padrone implica una sovrapposizione e un ricalco, seppur parziale o a minore, dei caratteri del maggiore sul compagno. Perciò anche il Nibbio risulta tanto maggiore del Griso: basti osservare la scena del rapimento di Lucia, in cui da prova oltre che di avvedutezza e capacità di gestione anche di umanità - quanta è possibile, certo, ad un criminale di tal calibro - . Il succedersi degli eventi, ben noto, va quindi a esplicitare tutta la potenzialità del personaggio dell'Innominato, essenzialmente svincolato dal Nibbio. Questo però lo va a inserire in un altro corridoio attanziale, che si estende essenzialmente da Fra Cristoforo al cardinale Borromeo, facendo confluire alcuni caratteri determinanti sul personaggio. In questo modo arriva la sterzata definitiva dalla linea Don Rodrigo-Griso, con l'inversione definitiva di segno. Come abbiamo già visto, è proprio il nome del cappuccino, all'inizio, a attizzare il fervore del personaggio: la conversione arriva a trasformarlo di fatto da *super-villain* a *super-giustiziere*, in qualche modo prosecutore concreto del frate. Naturalmente, al lignaggio del signore andrà a corrispondere un *superior* spirituale adeguato, e cioè il cardinale. Le pagine intense del colloquio fra i due vanno certo a confermare la nuova direzionalità del personaggio: l'espressione del prelado "lasciate ch'io stringa codesta mano che riparerà tanti torti, che spargerà tante beneficenze, che solleverà tanti afflitti, che si stenderà disarmata, pacifica, umile a tanti nemici"¹⁴² è effettivamente programmatica.

¹⁴⁰ *Ivi*, cap. VII, r. 141.

¹⁴¹ *Ivi*, cap. VII, r. 146.

¹⁴² *Ivi*, cap. XXII, rr. 149 - 152.

Se Lucia, sempre uguale a sé stessa - come per Gertrude, “chi dispensa grazie e consolazioni”¹⁴³ -, è l’iniettore dinamico, sarà poi proprio Federigo a completare la trasformazione dell’Innominato, conducendo il percorso di emersione del personaggio dal confuso rovello emotivo alla chiara presa di coscienza del nuovo stato. “Amorevole violenza”¹⁴⁴, è l’ossimorica espressione che indica il modo in cui, anche attraverso il contatto fisico, il cardinale agisce. La forza retorica del suo parlare, arricchita di riferimenti scritturali, preme con tal forza sul criminale pentito da riuscire a trasferirsi su di esso: la sigla finale è nelle parole di un convertito che celebra la grandezza di Dio, nome divino praticamente mai pronunciato prima. Ecco allora che lo spostamento del personaggio sull’asse dialettico-contenutistico centrale del romanzo avviene per mezzo dell’assemblaggio di un nuovo *duo*, che si compone per avvicinamento di estremi, divenendo poi prammatico. Il parallelismo che Manzoni costruisce descrivendo l’abbraccio stringe visivamente gli attori: “Le sue lacrime ardenti cadevano sulla porpora incontaminata di Federigo; e le mani incolpevoli di questo stringevano affettuosamente quelle membra, premevano quella casacca, avvezza a portar l’armi della violenza e del tradimento”¹⁴⁵. Ne esce, appunto, una “mirabile coppia”¹⁴⁶. E nello stesso tempo, seppur il cardinal Borromeo, come appunta Frare¹⁴⁷, sia un personaggio a sua volta toccato da alcune ombre, si può ritrovare nel personaggio l’ultima e più completa modulazione del “confidente” - che poi, come dice Lonardi, va a coincidere con la definitiva esorcizzazione del tirannicida Bruto¹⁴⁸ - nell’opera manzoniana.

3.3 - Il vuoto sotto il romanzo

Possiamo dire che il segno duplice del cuore tematico, riassunto nel conflitto fedemondo che si rivela in Renzo e Lucia, basa però la sua articolazione su una ulteriore bivocità, che coinvolge l’enunciato stesso. Nel romanzo manzoniano il piano della rappresentazione è sempre distanziato, in funzione della costante attività giudicante

¹⁴³ *Ivi*, cap. XXI, r. 385.

¹⁴⁴ *Ivi*, cap. XXII, r. 149.

¹⁴⁵ *Ivi*, cap. XXIII, rr. 168 - 171.

¹⁴⁶ *Ivi*, cap. XXIII, rr. 319 - 320.

¹⁴⁷ P. Frare, *La scrittura dell’inquietudine*, p. 182.

¹⁴⁸ G. Lonardi, *Ermengarda e il Pirata*, p. 10; e S. S. Nigro, *Alessandro Manzoni*, p. 597.

della voce autoriale: un giudicare che, fin dal *Fermo e Lucia*, nel suo atto morale coinvolge lo stesso narrare, problematizzandolo - e certo, è chiaro, siamo in linea con quell'inesausta dinamica della metanarratività che, come abbiamo notato nei precedenti contributi, era già anzitutto chisciottesca; tale, *in primis*, per il genere romanzesco - . Come nota Nigro, il superamento del modello scottiano in Manzoni corrisponde a una “battaglia contro l’artefatto”¹⁴⁹ - non a caso ambienta gli avvenimenti nel seicento del Barocco -, a una colluttazione con il carattere di *fiction* insito nel genere, attuata per mezzo di importazione e esorcizzazione¹⁵⁰. Come ha già notato Pupino¹⁵¹, lo stesso finale cita rovesciando, per via di “sprezzatura”¹⁵², il tipico “lieto fine”, echeggiato mentre si spande la sobillazione ironica di una impossibile risoluzione dell’agone esistenziale. Abbiamo già accennato alla presenza strutturale della “commedia”, che va a sommarsi ai temi tipici da *romance* dell’ “innocente perseguitata”, della bellezza della stessa, del fantasticare *romanesque* di Geltrude o della forza risoltrice magica e superiore che diviene qui Provvidenza. Primo strumento, però, per permettere una oggettivazione, e quindi una problematizzazione, è l’assorbimento del *topos*, diffusamente settecentesco, del “manoscritto ritrovato”. Come già rilevato per Potocki, l’espedito che nasce per garantire lo statuto di verità della narrazione viene utilizzato per premere sui limiti del genere. In Manzoni si dà un immediato sdoppiamento della voce narrante, che permette di collocare da una parte la fonte, l’Anonimo, e dall’altra il suo traduttore, dichiaratamente impegnato a limare e riconsiderare il dettato originale. Si tratta, cioè, di un doppio registro vocale, che pone le due linee in dialogo costante. Sin dall’inizio, per esempio, la doppia escursione si mostra nell’interruzione del flusso narrativo del manoscritto per l’apertura della riflessione proemiale, quindi per la presentazione delle due voci. Così, con stessa logica, le ampie e frequenti digressioni della minuta, in generale ridotte o cassate, risultano una cartina tornasole per l’identificazione della vera e propria “filosofia del romanzo”¹⁵³ che andrà a sostenere l’intera impalcatura del testo. Si tratta cioè di luoghi di riflessione sulle possibilità della narrazione, che passano da narratore a narratore. Un esempio noto è quel tomo secondo del *Fermo e Lucia* che si apre

¹⁴⁹ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 40.

¹⁵⁰ C. Varese, *Manzoni uno e molteplice*, p. 55.

¹⁵¹ A. R. Pupino, *Romance nel finale*, in *Manzoni e il realismo europeo*, a cura di G. Oliva, Milano, Mondadori, 2007, p. 19.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ F. De Cristofaro, *Manzoni*, p. 90.

facendo eco a Sterne e forse a un certo Diderot:

Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creder così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sa potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacché le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo, o anche da fargli venir la muffa al naso.¹⁵⁴

In un certo modo, la digressione si mostra come una sorta di corrispettivo romanzesco del coro tragico, in quanto momento di interruzione e elaborazione del contenuto. Il flusso del racconto è dichiaratamente rotto in funzione di una parentesi che, a detta dell'autore stesso, è possibile "saltare". Tutto il passo che succede allo stralcio citato si occupa della questione centrale dell'amore, del suo fine morale, in rapporto però alla sua rappresentabilità: è cioè in campo ancora la giuntura dialettica che cerca le adiacenze tra realtà mondana e prescrizioni dottrinali, ma in rapporto alle possibilità della narrazione che, rappresentando alcuni aspetti dell'amore, rischierebbe di turbare la condizione di lettori come "una vergine non più acerba" o "un giovane prete"¹⁵⁵. Il traduttore sceglie allora di censurare l'Anonimo, mettendo al contempo a nudo una logica di vero e proprio montaggio. Ancora, dal tomo III del *Fermo e Lucia*:

Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto, ricordevoli dell'acuto e profondo precetto del Venosino, ci guarderemmo bene dal riunire due immagini così disparate come quelle che si associavano nella mente di Fermo; ma noi trascriviamo una storia veridica; e le cose reali non sono ordinate con quella scelta, né temperate con quella armonia che sono proprie del buongusto; la natura, e la bella natura, sono due cose diverse. Diciamo dunque con la franchezza d'uno storico, che mentre quasi tutti i personaggi, coi quali Fermo era stato in relazione, si schieravano e si affollavano nella sua immaginazione con un aspetto più o meno odioso, o tristamente misterioso, di modo che, dopo averli contemplati qualche tempo come forzatamente, essa gli rispingeva, e cercava di farli sparire, v'era però due immagini nelle quali essa riposava, con una specie di refrigerio [...].¹⁵⁶

Qui addirittura lo stesso genere è preso di petto, scalzato da una tensione forte dell'autore-lettore verso l'ipotizzata verità storica. L'Anonimo, si ricordi, è fin dall'inizio uno storico alle prese con il documento, il fatto, non un romanziere. Diversamente, la "storia a bel diletto" è ancora quel *romanesque* che doveva essere escluso già dal teatro epico cristiano di Manzoni.

¹⁵⁴ *FL*, II, i.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, III, viii.

Anche se, successivamente, buona parte di queste digressioni - come, ad esempio, le didascalie interpretative in testa a ogni capitolo - verranno eliminate, in qualche modo cercando di rendere meno porosa la superficie del romanzo, continue saranno nei *Promessi sposi* le intromissioni apertamente metanarrative: l'apertura del capitolo XXXIII, per nominarne una, nel celebre ricalco di Scott, nasconde dietro la figura del "caro fanciullo" lo stesso autore, in atto di tramatura. La voce autoriale, seppur come afferma Raimondi¹⁵⁷ sia posta molto vicino al contrasto della pluridiscorsività - come, ad esempio, nell'interruzione di tutt'altra specie dell'*Addio monti* -, essenzialmente risulta in posizione di vantaggio, garante delle possibilità del giudizio. A titolo esemplificativo, si ripensi ai vari interventi nel finale, sui gusti dell'Anonimo e il suo modo di far morale "tirata un po' con gli argani"¹⁵⁸, e poi soprattutto alla dichiarata scelta di non intervento sul "sugo" trovato dai protagonisti. È proprio l'enunciato a essere messo in discussione.

D'altro canto, esistono luoghi in cui le stesse forme del discorso, gli ingranaggi retorici, divengono parte costitutiva della rappresentazione, ricevendo a loro volta una caratterizzazione illuminante¹⁵⁹. Penso all'immagine del camino devastato - "solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo"¹⁶⁰ - che in effetti può apparire come formula chiarificatrice, almeno in parte, della funzione che Manzoni assegna alla propria scrittura. L'uomo garbato che compone il periodo è certo lo stesso che si occupa di rivedere la "dicitura"¹⁶¹ del "graffiato autografo"¹⁶², e la logica è ancora quella eminentemente manzoniana dell'"accozzo", dell'accostamento analogico. Come se, in un certo modo, il disordine della realtà fungesse da spunto generativo dell'atto diegetico, occupato a contenere attraverso la "grammatica" l'affiorare degli oggetti. Un affiorare di "idee sottintese" che, a ben guardare, indica un atto di elisione, un non detto o non dicibile.

Ora, è forse possibile ragionare intorno a tale "non detto" guardando a un ulteriore sfalsamento del piano narrativo: si pensi allo sdoppiarsi dello stesso Renzo, da

¹⁵⁷ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, pp. 40 ss.

¹⁵⁸ *PS*, cap. XXXVIII, r. 453.

¹⁵⁹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 254.

¹⁶⁰ *PS*, cap. XXX, rr. 297 - 298.

¹⁶¹ *Ivi*, *Introduzione*, r. 66.

¹⁶² *Ivi*, *Introduzione*, r. 38.

personaggio a narratore di sé stesso. Il cortocircuito che rendeva il *Manoscritto trovato a Saragozza* un libro “scritto da sé”, come abbiamo visto, viene qui evitato dalla presenza vigilante del narratore-traduttore, che si occupa continuamente di oggettivare, ma il *duo* “Renzo narratore”-“Renzo personaggio”¹⁶³ rimane evidente: per quanto le preoccupazioni documentaristiche dei due narratori siano ben esposte, al capitolo XXXVII è messo in chiaro che è la parola del filatore, del personaggio, a generare il racconto¹⁶⁴. “Ché lui medesimo, il quale soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghettamente anzi che no (e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l’avesse sentita da lui più di una volta), lui medesimo, a questo punto, diceva che, di quella notte, non se ne rammentava che come se l’avesse passata in letto a sognare.”¹⁶⁵ Qui Manzoni gioca proprio intorno allo statuto di verità del romanzo: si incontra quel diffuso - e già da tempo in crisi - modello del romanzo-memoria che lo sforzo di sdoppiamento della voce narrante doveva escludere: il documento dell’Anonimo, per quanto puntellato di indagine storica, si basa su un racconto orale, su un racconto inevitabilmente difettoso e anzi potenzialmente interpretato e modificato. Il Renzo che racconta è lo stesso degli “ho imparato” del finale, in qualche modo imborghesito, forte della propria esperienza al punto di poter estrarre dalle proprie vicende una morale¹⁶⁶. Una morale fatta di certezze, come abbiamo già notato, malsicure al di fuori della prospettiva individuale. Tutto questo, e Manzoni non poteva non accorgersene, rischia di far crollare tutta l’impalcatura, di svelare la macchina romanzesca. Certo, tutto sommato, tra Ventisettana e Quarantana, siamo ancora lontani dalle posizioni definitive del *Romanzo storico*; il travaglio degli inizi, dell’ “osso di dinosauro”¹⁶⁷ - cassato dal *Fermo e Lucia* - o della lettera a D’Azeglio¹⁶⁸, si è definito ma non esaurito, e l’attività diegetica ha ancora uno spazio di azione libero, non totalmente condizionato dalla verità documentaria, seppur rigorosamente direzionato verso il recupero di una integrità storica.

Che intorno a Renzo, poi, si addensino le metafore della scrittura appare abbastanza chiaro. Iniziamo da una considerazione generale: va notato che l’espressione “filo

¹⁶³ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, p. 173.

¹⁶⁴ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 157.

¹⁶⁵ *PS*, cap. XXXVII, rr. 75 - 79.

¹⁶⁶ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 151.

¹⁶⁷ *FL*, II, vii, p. 739, in apparato; cfr. De Cristofaro, *Manzoni*, p. 29.

¹⁶⁸ A. Manzoni, *Sul Romanticismo*, in *Tutte le opere*, V, iii, p. 221.

della storia” è manzoniana¹⁶⁹, fin dal *Fermo e Lucia*; l’apertura della digressione dal tomo secondo, già citata - “Il lettore che lo sa potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia” -, fa sicuramente il paio con il ricamo barocco della prima introduzione, che riferisce proprio all’atto narrativo che è implicato dalla ricostruzione storica. A parte le possibili rifunzionalizzazioni intertestuali delle varie Arianna e Penelope, la portata della locuzione, alla fine del capitolo XXII, si specifica evidentemente come un baluginare di riflessione epistemologica:

"E come mai, dirà codesto lettore, tante opere sono dimenticate, o almeno così poco conosciute, così poco ricercate? Come mai, con tanto ingegno, con tanto studio, con tanta pratica degli uomini e delle cose, con tanto meditare, con tanta passione per il buono e per il bello, con tanto candor d'animo, con tant'altre di quelle qualità che fanno il grande scrittore, questo, in cento opere, non ne ha lasciata neppur una di quelle che son riputate insigni anche da chi non le approva in tutto, e conosciute di titolo anche da chi non le legge? Come mai, tutte insieme, non sono bastate a procurare, almeno col numero, al suo nome una fama letteraria presso noi posteri? "

La domanda è ragionevole senza dubbio, e la questione, molto interessante; perché le ragioni di questo fenomeno si troverebbero con l'osservar molti fatti generali: e trovate, condurrebbero alla spiegazione di più altri fenomeni simili. Ma sarebbero molte e prolisse: e poi se non v'andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso? Sicché sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.¹⁷⁰

Il passo parla non a caso della circolazione letteraria: “circa cento son l'opere che rimangon di lui, tra grandi e piccole, tra latine e italiane, tra stampate e manoscritte, che si serbano nella biblioteca da lui fondata: trattati di morale, orazioni, dissertazioni di storia, d'antichità sacra e profana, di letteratura, d'arti e d'altro”¹⁷¹; le tante doti del Cardinale, proprie di un grande scrittore, non bastano a dare opere degne di memoria - e dietro, è noto, sta il sospetto che queste fossero stese dal Ripamonti¹⁷² - . Come nota Bàrberi Squarotti, Manzoni quasi insinuando specifica che “le qualità della letteratura, quelle dell’intellettuale, non hanno in fondo, nulla a che vedere con le qualità del vescovo e dell’uomo”¹⁷³, scoprendo quella percezione della letteratura come di qualcosa di inquieto e equivoco che andrà a conclamarsi nello scritto *Del romanzo storico*. Lungo tutto il romanzo la figura dell’intellettuale è erosa, colpita da più lati (si pensi a Don Ferrante), smontata: non per niente il primo narratore della vicenda è

¹⁶⁹ F. De Cristofaro, *Manzoni*, p. 141.

¹⁷⁰ *PS*, cap. XXII, rr. 328 - 343.

¹⁷¹ *Ivi*, XXII, rr. 323 - 327.

¹⁷² G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, p. 134.

¹⁷³ *Ivi*, p. 135.

appunto Renzo, un “filatore” montanaro. Ecco allora che l’evasione ironica in chiusa al capitolo, mentre richiama il “filo della storia”, necessariamente rimanda al filo dipanato dal primo uomo del romanzo.

Si veda bene che altri due casi ci indicano questa possibilità di lettura: le considerazioni intorno al “poeta” nell’osteria milanese e il carteggio con Agnese. “To’,” disse Renzo: “è un poeta costui. Ce n’è anche qui de’ poeti: già ne nasce per tutto. N’ho una vena anch’io, e qualche volta ne dico delle curiose... ma quando le cose vanno bene”¹⁷⁴; il poeta è colui che ne dice di “curiose”, che si esprime nel campo semantico del bizzarro. La voce del narratore sospende quindi brevemente la storia per riflettere sulla “baggianata del povero Renzo”¹⁷⁵, concentrandosi sulla manomissione ardita che il volgo si permette sulle parole. Chiude con una domanda senza risposta: “perché, vi domando io, cosa ci ha a che fare poeta con cervello balzano?”¹⁷⁶. Come dice Raimondi¹⁷⁷, richiamandosi agli studi G. Lucente e P. M. Forni, dietro probabilmente sta un’allusione alla teoria barocca dell’ingegno, e insieme una reale domanda sul ruolo dell’intellettuale. E si noti che la minuta offre ulteriori dati:

Questi, rimasto solo alla sua tavola, (ci duole raccontarlo, ma la cosa fu così) vuotò solo in varie riprese il fiasco che aveva fatto riempire di nuovo per due bevitori, lo vuotò, alternando i sorsi con le parole, e ponendoselo a bocca ogni volta che l’idea la quale s’era presentata splendida e risoluta alla sua mente si oscurava e fuggiva tutto ad un tratto, o la frase per vestirla non voleva lasciarsi trovare; a quel modo che uno scrittore, nelle stesse angustie, ricorre alla scatola, piglia una presa in furia, la porta al naso, chiude la scatola, la riapre, e ricomincia lo stesso giuoco. Pure, siccome allo scrittore infervorato nelle sue idee, vengono talvolta nel maggior calore della composizione certi lucidi intervalli, nei quali una voce interna dice ad un tratto: — e se fossero minchionerie? — così anche il nostro poveretto, in mezzo a quella baldanza di pensieri, in quella crescente esuberanza di forze, sentiva di tempo in tempo che a quelle forze mancava un certo fondamento, e che appunto nel momento della più grande intenzione parevano pronte a cadere.¹⁷⁸

Il paragone è chiaro, a Renzo oratore è associato lo scrittore piegato su di sé, intento a indagare la validità delle proprie idee. Così, nell’osteria di Gorgonzola, ancora nel *Fermo*, “La conversazione continuava, ma Fermo ne aveva udito a bastanza: egli se ne era stato cheto cheto, con l’animo d’un autore che trovandosi sconosciuto presso tre

¹⁷⁴ *PS*, cap. XIV, rr. 298 - 300.

¹⁷⁵ *Ivi*, cap. XIV, r. 301.

¹⁷⁶ *Ivi*, cap. XIV, rr. 307-308.

¹⁷⁷ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, p. 87.

¹⁷⁸ *FL*, III, vii.

o quattro uomini di buon gusto, sente fare il processo all'ultima sua opera”¹⁷⁹. L’associazione mi pare nitida. Di qui, possiamo dire che la risposta alla domanda sul “cervello balzano” può trovarsi forse contestualmente, considerando che Renzo è il personaggio iniziatore di una vera e propria produzione di prosa narrativa: nel capitolo XXVII, viene descritto il tortuoso svilupparsi del dialogo epistolare tra il protagonista e la futura suocera. Sotto falso nome, e per mezzo di gelose elisioni che provocano un sfilza di fraintendimenti, Antonio Rivolta dà lo spunto a un complesso circuito di scritture e interpretazioni. Il lungo passaggio va a specificare che “la prima lettera scritta in nome di Renzo conteneva molte materie. Da principio, oltre un racconto della fuga, molto più conciso, ma anche più arruffato di quello che avete letto, un ragguaglio delle sue circostanze attuali”¹⁸⁰: Renzo quindi racconta la propria vicenda, già prima che essa si concluda, e in forma scritta. Alle sue missive rispondono quelle di Agnese, andando così a comporre, come aveva già in un certo modo notato M. Pastore Stocchi¹⁸¹, una sorta di cripto-romanzo epistolare - raccogliendo così il secondo grande modello della narrativa settecentesca - . Un altro romanzo nel romanzo, che per di più tratta la medesima materia del racconto principale. Certo, gli estremi del genere sono richiamati, ma per mezzo di una rifinitura ironica che guarda proprio all’atto scrittorio e interpretativo: infatti, per entrambi gli analfabeti preme la necessità di intermediari che sappiano “tener la penna in mano”¹⁸²; letterati, o simili, però dalla presenza tutt’altro che neutra:

Il letterato, parte intende, parte frantende, dà qualche consiglio, propone qualche cambiamento, dice: lasciate fare a me; piglia la penna, mette come può in forma letteraria i pensieri dell'altro, li corregge, li migliora, carica la mano, oppure smorza, lascia anche fuori, secondo gli pare che torni meglio alla cosa: perché, non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo.¹⁸³

Ecco già comparire l’azione traduttiva dell’Anonimo stesso, occupato proprio a raccogliere la testimonianza orale, chiaramente giudicata: ogni autore è comunque e sempre un interprete¹⁸⁴ che filtra e riproduce l’esperienza, anche altrui. Vista in questo senso, la catena dei narratori corrisponde ad una vertiginosa sequenza di

¹⁷⁹ *Ivi*, III, ix.

¹⁸⁰ *PS*, cap. XXVII, rr. 158 - 160.

¹⁸¹ M. Pastore Stocchi, *Agnese, la lontananza e il turcimanno*, in «Lettere italiane», 1974, XXVI, p. 44.

¹⁸² *PS*, cap. XXVII, r. 102.

¹⁸³ *Ivi*, cap. XXVII, rr. 132 - 138.

interpretazioni e, inevitabilmente, di possibili falsificazioni. Qui, Renzo racconta e contemporaneamente nasconde e simula, esattamente come “l’uomo di garbo” del capitolo XXX; alla fine, parla ancora di sé, traendo dalla propria percezione soggettiva, e affida le proprie parole ad un’altra sequenza di rifunionalizzazioni prospettiche: quella dell’Anonimo e poi quella del narratore.

Sicuramente, l’ultimo stralcio riportato, nello specifico, guarda con intento parodico all’atto critico, al circuito scrittura-lettura, ma la tramatura risultante dai dati raccolti, nel complesso, sembra proporre un itinerario che sprofonda dentro la macchina diegetica, mostrandone i limiti. Se il trattamento del “letterato” è in linea con quella demistificazione della figura dell’intellettuale di cui abbiamo già parlato, ne può conseguire allora un interconnesso abbassamento dell’opera letteraria: il “non detto”, ciò che rende un poeta “cervello balzano”, pare allora proprio essere quel carattere di *fiction*, di invenzione, che fonda il genere. Il vettore Renzo fa passare, nascosto in profondità nella testura, quasi in ripetuti tentativi di esorcizzazione - e ricordiamo che la prima *Introduzione* del *Fermo* parla con chiarezza di “storia [...] inventata” - , il germe che roderà poi fino in fondo l’opera di Manzoni, fino farne sentenziare la condanna. Lukács nota, nella sua *Teoria del romanzo*, che tale genere è per forza di cose moderno, generato dall’abbandono di Dio: questo abbandono genera una necessità di totalità che viene appunto sopperita nelle creazioni-mondo dei romanzi. Tale totalità è però concessa solo a prezzo dell’astrattezza, dell’ammissione della *fiction*¹⁸⁵.

Da qui allora va indagata quella intrinseca duplicità che ha fatto parlare anche di “parola sbagliata”, di iperbolico e artificiato¹⁸⁶, di fumo negli occhi¹⁸⁷. I margini netti e rimarcati, forse anche innaturali, dei personaggi e degli avvenimenti servono a creare solidità, a rendere meno trasparente la membrana discorsiva del testo. La scrittura del ’27 si muove proprio in tale direzione, immergendo la riflessione sul genere entro la tramatura stessa e rendendola meno evidente. E così la “storia illustrata” del ’40-’42 orchestra una sorta di ricomparsa *en travesti*, per mezzo delle tavole di Gonin, delle didascalie “direzionanti” che già campeggiavano nel *Fermo e*

¹⁸⁴ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, p. 69.

¹⁸⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di F. Saba Sardi, Parma, Nuova Paratiche editrice, 1994, pp. 57 ss.

¹⁸⁶ G. Bonelli, *La parola sbagliata*, p. 7.

Lucia. Già Russo notava, pur con qualche approssimazione, che la riscrittura del *Fermo* corrisponde a uno spostamento del realismo verso l'idealismo¹⁸⁸; in altre parole ad un processo di rilevazione simbolica dei personaggi per mezzo, come direbbe De Angelis¹⁸⁹, di isolamento dall'ambiente sensoriale e sociale. Stoppelli parla di unidimensionalità¹⁹⁰, richiamando lo svilimento delle connotazioni d'ambiente che interferiscono sui personaggi: la Lucia della minuta, ad esempio, esponeva alcune considerazioni su Don Rodrigo, e sul danno dato dal cedimento alla seduzione, richiamando la degradazione sociale di Bettina. E in effetti, sorvolando sul testo, si pensi al passaggio di denaro tra Don Rodrigo e il Conte del Segrato, o all'uditorio di Don Ferrante, oppure a tutte le osservazioni sul comportamento degli uomini di chiesa nei confronti delle donne: fra Cristoforo, "il qual padre guardiano si fermò ritto sulla soglia, e vedendo le due donne sole, abbassò gli occhi, e si raccolse un momento, come era uso a fare dacché era divenuto capuccino, tutte le volte che si trovava solo in presenza di qualche persona di quel sesso terribile, che non avesse l'età prescritta alle fantesche dei curati"¹⁹¹; il cardinale, che quando "doveva parlar con donne, cosa che lo impacciava pure alquanto, aveva per massima di non riceverne mai una sola, quando non fosse decrepita, e voleva che una matrona le fosse sempre di compagnia"¹⁹². Tutti particolari che, con molti altri, contribuiscono a dare colore sociale, e che sono cassati nei *Promessi sposi*. Questo accade, seguendo De Angelis¹⁹³, in conseguenza al pericolo che Manzoni scorge annidato nell'empiria, cioè nella tendenza dei personaggi a rinchiudere le singole prospettive nei particolari dati dall'esperienza. E l'ironia che colpisce la conclusione di Renzo e Lucia, nell'ultimo capitolo, è la prova di una permanenza di tale atteggiamento anche nei *Promessi Sposi*. In effetti, Renzo si auto descrive negli "ho imparato" che non lo rendono "un uomo superiore al suo secolo"¹⁹⁴; Lucia, altrettanto, non cosciente di essere rappresentazione di uno dei perni teologici di Manzoni, è instradata solo "all'ubbidienza alla madre, al rispetto per fra Cristoforo, alla fede al voto"¹⁹⁵. La

¹⁸⁷ A. Spranzi, *L'altro Manzoni*, pp. 16 e 58 – 59.

¹⁸⁸ L. Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1970; in particolare il capitolo II.

¹⁸⁹ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, pp. 30 ss.

¹⁹⁰ P. Stoppelli, *Manzoni e il tema del Don Giovanni*, p. 507.

¹⁹¹ *FL*, I, v.

¹⁹² *Ivi*, III, iv.

¹⁹³ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, pp. 142- -143.

¹⁹⁴ *PS*, cap. XI, r. 498.

¹⁹⁵ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, p. 142.

consegna dei personaggi all'esperibile corrisponde, nel *Fermo e Lucia*, ad uno straripare del dato oggettivo e sensibile a discapito della proiezione trascendentale. Il realismo crudo e a tratti pittoresco riesce, in alcuni casi, seppur in pagine di grande effetto, a rendere goffo il moto psicologico e morale dei personaggi: il Conte del Sagrato, per esempio, mantiene i modi del delinquente anche durante l'incontro con la perseguitata. La sua conversione avviene quasi senza preparazione interiore e, come per compensazione, deve completarsi in sogno. Inevitabilmente, l'onirico, il "magico", *romanesques*. Per stare allo stesso episodio, la Lucia che risponde con tono "catechizzante", come già notava Russo¹⁹⁶, al Conte - ««Dov'è questo vostro Dio?» «è da per tutto, è qui!» rispose Lucia, «è qui a vedere s'ella si muove a pietà di me»»¹⁹⁷ - è ancora lontana da colei che nel turbamento sconvolgente, nell'abbandono alla fede, tocca le corde segrete dell'Innominato. Così, alla fine del romanzo, un personaggio come padre Cristoforo può rispondere a Renzo, che chiede di Lucia: ««O giovane!» disse il Padre Cristoforo, «e in questi tempi, fra questi oggetti, tu hai potuto, tu puoi ancora occuparti di tali pensieri?»»¹⁹⁸; a questa uscita fa seguire un brano di predica - «Quei che stanno per morire, debbono pensare alla morte, non altro; ma l'uomo che è nel vigore della salute e dell'età, l'uomo che può vivere ancora, deve, pensando alla morte, provvedere alla vita; non per cercare in essa un contento che non v'è, ma per condurla, secondo l'ordine di Dio, fino alla morte»»¹⁹⁹ - che dà tonalità ben diversa rispetto alla concitazione emozionata dell'incontro nei *Promessi sposi*. D'altra parte, scelte stilistiche di questo tipo riuscivano motivate dalla tonalità generale del testo. Si guardi al rapimento di Lucia, alle parole dei bravi:

«Coraggio, coraggio» dicevano gli scherani, ma Lucia non intendeva più nulla.
«Diavolo!» disse uno dei malandrini; «par morta».
«Niente, niente», disse un altro, «ci vorrebbe un po' d'aceto da mettergli sotto il naso».
«È lì covato l'aceto...» disse il terzo: «se potesse servire quel fiasco di vino che è riposto lì sotto il sedile».
«Che vino?» riprese il secondo, «aceto vorebb'essere».
«Vedete che mala ventura», disse ancora il terzo; «se giungessi arso di sete in una osteria disabitata, a cercar vino, troverei aceto, e qui che aceto ci vorrebbe...»
«Taci gaglioffo, che non è tempo da sciocchezze», interruppe il secondo.²⁰⁰

¹⁹⁶ L. Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*, p. 65.

¹⁹⁷ *FL*, X, ii.

¹⁹⁸ *Ivi*, IV, vii.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*, III, ix.

Brano, come aveva già notato Stagnitto²⁰¹, che corrisponde a un indugio sul particolare, ben poco funzionale al *plot*: una pennellata realistica. Se poi si segue il procedere del testo, a questo si vede aggiungere un buon tocco di colore locale, dato dalla descrizione di Monza. Si può, in generale, osservare che all'insistenza su tale linea sarebbe potuta conseguire una frammentazione degli attori entro lo sfondo storico che avrebbe fatto, in un certo senso, coincidere il romanzo di Manzoni con il *romance* di Scott. La grandezza di Scott, dice Lukács, “sta nel dare vita umana a tipi storico-sociali”²⁰²; lo stesso critico cita opportunamente Belinskij, spiegando che “nell’epopea [di Scott] l’uomo viene per così dire asservito all’avvenimento, e questo con la sua grandezza e la sua importanza oscura la personalità umana”²⁰³. In Manzoni la situazione è diversa, perché “ancor più dello stesso Walter Scott, confina nello sfondo i grandi avvenimenti storici”²⁰⁴: il soggetto del poeta non è un definito giro di accadimenti, ma la condizione italiana presa nel suo complesso, guardata con l’occhio di un cattolico liberale che, immerso nel clima della Restaurazione e delle crescenti spinte nazionalistiche, vede una strada di sistemazione identitaria e culturale nella Rivelazione. La storia di Manzoni è una storia cristiana, inscindibile dal concetto di Provvidenza²⁰⁵, che ha assoluto bisogno dei singoli personaggi e del loro valore simbolico. Ancora Lukács imputa, come limite, ai personaggi l’impossibilità alle “altezze storicamente tipiche”²⁰⁶ di Scott proprio perché il loro è “un idillio minacciato dall’esterno”²⁰⁷, in cui alle monolitiche figure positive non possono che opporsi altre unidimensionali figure negative. Ma è proprio tale “staticità”, usando un’espressione di De Angelis²⁰⁸, a permettere la proiezione cristiana dei contenuti. È la loro tipicizzazione, a richiamare quella compensazione metafisica capace di riunire ogni frammento della storia. L’esposizione, certo, di una religiosità problematica, tesa come abbiamo già visto tra terreno e trascendentale, ma sicura nel suo giudizio sugli attori del romanzo. Per questo Don Rodrigo è semplicemente *villain* nei *Promessi*

²⁰¹ B. Stagnitto, *Manzoni e la guerra contro il tempo*, p. 2.

²⁰² G. Lukács, *Il romanzo storico*, trad. it. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1977, p. 31.

²⁰³ *Ivi*, p. 32.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 81 - 82.

²⁰⁵ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, p. 17.

²⁰⁶ G. Lukács, *Il romanzo storico*, p. 83.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, pp. 142 - 143.

sposi, perde quella sfumatura di geloso fantasticante²⁰⁹ che lo caratterizzava inizialmente; e così scompaiono i delitti dell’Innominato, solo allusi, e il personaggio diviene esclusivamente morale - e si pensi a Adelchi, che, da attore “politico“, a sua volta diviene personaggio solo proteso verso l’ideale - ; il triviale che riguarda la monaca di Monza è allontanato, permettendo di mettere in rilievo lo spostamento del suo confronto con Lucia dal piano dell’azione-esperienza al piano dell’interiorità. E, come osserva De Angelis, spesso a Lucia è tolta la parola²¹⁰, caricando la figura di *pathos* religioso; il personaggio di Fra Cristoforo è limato, e ad esempio gli sono tolte quelle bestemmie “trasformate”²¹¹ a cui pare fosse paragonato dal confratello²¹². Ecco allora spiccare la perseguitata, il santo, il convertito, lo scellerato e tutti gli altri, nella pienezza nitida del loro ruolo: il finalismo manzoniano si fonda sulla dinamicità terreno-trascendentale, ne contempla la varietà di sfumature e le implicazioni speculative, ma inserisce i personaggi in un percorso nitido e sicuro, che non è fondamentalmente realistico. “Realismo metafisico” è il termine che Raimondi usa²¹³. In questo senso è allora possibile la tinta calcata del “castellaccio” dell’Innominato, il gesticolare “da marionetta”²¹⁴ di fra Cristoforo, la descrizione caricaturale dei contadini di Don Rodrigo, “omacci” seppur parte degli umili, o tutto ciò che la narrazione fa risultare in maniera accesa e moralizzante. Per questo si parla di “rifiuto dell’ambientazione naturalistica e della comprensione storica dei fatti, cioè [di] una rottura, operata dall’interno, delle strutture portanti del romanzo storico, quale Scott aveva creato e imposto”²¹⁵.

Tutto questo inevitabilmente ricade sul *duo* cardine del romanzo, e in particolare sul personaggio di Renzo, in funzione del suo ruolo di narratore. Su di lui agisce un processo di tipicizzazione che, in un certo modo, appare funzionale alla messa fuori fuoco delle implicazioni - anche disgregative - che l’atto narrativo “originale” può generare. Come già accennato, l’acquisizione della capacità di “raccontare” del protagonista avviene, in modo simile a quanto visto in Potocki, lungo il suo percorso

²⁰⁹ *FL*, II, vii.

²¹⁰ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, p. 143.

²¹¹ *FL*, I, iv.

²¹² E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, p. 111 - 113.

²¹³ *Ivi*, p. 143.

²¹⁴ G. Bonelli, *La parola sbagliata*, p. 17.

²¹⁵ B. Stagnitto, *Manzoni e la guerra contro il tempo*, p. 12.

di esperienza (ogni discorso, pubblico o privato che sia, è di per sé una tappa; lo scambio epistolare con Agnese è ulteriore passo in avanti): tale percorso culmina contemporaneamente alla formulazione morale della conclusione. L'aumento di potenziale che corrisponde al possesso della "parola", si noti, però viene fatto presente in un luogo non troppo esposto del testo, il capitolo XXXVII, e comunque distante dalla vacua sequela di "ho imparato" che prelude al "sugo". Il "saper raccontare" risulta volutamente poco evidente, allontanato certamente a causa delle problematiche strutturali che comporta. Una scelta che però, per converso, rischia di aprire una via collaterale: il Renzo-narratore può guadagnare una sorta di autonomia, soprattutto rispetto alla sentenza finale. Sono il "predicare in piazza", il "guardare con chi parlo"²¹⁶ a essere oggetto di discussione. Forse il narrare può rientrare in quelle "cent'altre cose"²¹⁷, ma non appare direttamente soggetto a limitazioni. E in effetti, mentre narra, ponendosi all'origine della catena di ri-scritture, Renzo si trova anche nella posizione di muoversi contraddicendo le prescrizioni indotte da Lucia: se ogni atto narrativo è, in sé, gnoseologico²¹⁸ - e la questione è apparsa in primo piano parlando del *Manoscritto trovato a Saragozza* -, allora il criterio della "rassegnazione" può risultare sovvertito. La lezione ricavata dialogando con la moglie potrebbe apparire debole rispetto all'esperienza che il protagonista ha vissuto e le sue parole ricreano. Il racconto stesso potrebbe crescere all'ombra di quell' "albero della scienza"²¹⁹ che già, in altro contesto, era richiamato nel *Fermo e Lucia*. Questo però non accade: il protagonista ritorna sempre su sé stesso; per quante volte le sue parole lo riconducano lungo tutto il viaggio, nulla aggiunge al "sugo". Il suo orizzonte rimane estremamente vicino a quello del giovane montanaro che compariva all'inizio del romanzo. Il suo *Bildungsroman*²²⁰, procedendo lungo la strada di una affermazione "borghese", ha effettivamente un acuto morale nel "io gli ho perdonato di cuore" del lazzaretto²²¹, ma questo rimane pertinente esclusivamente alla sua

²¹⁶ PS, cap. XXXVIII, r. 478.

²¹⁷ Ivi, cap. XXXVIII, r. 482.

²¹⁸ Cfr. G. Della Volpe, *La razionalità del poeta*, in *Letteratura e scienza*, a cura di A. Battistini, Bologna, Zanichelli, 1977, pp. 59 - 65.

²¹⁹ FL, II, v.

²²⁰ *Bildungsroman* che è, per Raimondi, "paradossale", "dove, sovente a sua insaputa, sembra quasi rivelarsi il mistero dell'esistenza"; in *Il romanzo senza idillio*, pp. 175 ss.

²²¹ Cfr. P. Gibellini, *La parabola di Renzo e Lucia*, pp. 82 - 85; G. Baldi, *I Promessi sposi: progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985, pp. 121 - 122.

prospettiva e finisce per confluire nel dialogo familiare che chiude il romanzo²²². Non è la sua voce a promuovere la ricerca, al di là degli eventi narrati, di uno scatto di coscienza nell'ambito del problematico rapporto tra umano e divino. Tanto meno il racconto può divenire una autonoma offerta al lettore di esperienza, valida e formativa, quale era per Potocki: i suoi "ho imparato" sono fortemente svalutati. Certo, questo fa direttamente riferimento alla visione pessimistica di Manzoni, all'idea pascaliana di una incolmabile distanza fra i fatti umani e il cielo. L'idea di *Deus Absconditus*, spesse volte richiamata dai critici, soprattutto riguardo la chiusa del romanzo²²³, implica chiaramente l'impossibilità di un accesso alla Verità da parte dell'uomo. Di conseguenza, lo stesso *dialogo* fra Renzo e Lucia risulta vano, improduttivo al di là del ristretto campo visivo entro cui essi sono collocati - e questo vale, in buona sostanza, per tutti i personaggi -. Renzo e Lucia non possono essere una coppia conoscitiva e il loro dialogo non ha la potenza speculativa che abbiamo notato in Don Giovanni e Leporello o in Alfonso e lo sceicco. Se esiste uno spunto problematizzante, esso è esclusivamente pertinente alla voce narrante, che però si muove dialetticamente sopra i personaggi, a distanza controllata. In realtà, proprio in funzione dell'autoreferenzialità in cui si chiude la diade centrale, la voce di commento assume spicco e può guadagnare per sé il compito, in quanto "esterna", di portare la materia romanzesca al di fuori di sé stessa, verso la questione morale. Ai personaggi principali è concessa una autonomia che li rinsera entro la loro stessa *dialettica*: è in funzione della loro fissità ricorsiva che, come abbiamo già notato, la complessità del finale può essere articolata dal processo di ironizzazione. D'altro canto, l'abbassamento che ne consegue va anche a vantaggio dell'*ensemble* Anonimo-traduttore che si pone a garanzia, attraverso lo sforzo documentaristico ampiamente esibito, dello statuto di verità del romanzo. La voce che realizza il racconto è effettivamente sottoposta alla voce che riporta, analizza, commenta e storicizza. Questo permette anche di rendere, in un certo modo, meno visibile il carattere fittizio che proprio il *récit* di Renzo implica.

D'altra parte, però, una tale strategia non risolve la questione: tutto ciò che rientra nel romanzo - tutte le voci che lo compongono - è comunque "romanzesco" e, seppur in equilibrio, rischia di involversi nel vortice della *fiction*. Per questo Manzoni - e qui, in

²²² Si può, in un certo modo, affiancare la categoria di "eroe *unmarked*" che F. Moretti usa, in *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, p. 23.

²²³ A. Marchese compie una completa panoramica sul tema in *L'enigma Manzoni*, pp. 43 ss. Inoltre, F.

un certo modo, cadono le idee sul nichilismo manzoniano di critici quali Sertoli²²⁴ o Calvino²²⁵ - , decide di aprire il romanzo alla storia, accorpare un testo quale la *Colonna infame*. L'indagine storiografica infatti permette la rottura circuito chiuso alimentato dalla coppia di Renzo e Lucia - intesi come motore dell'intera costruzione diegetica - e, contemporaneamente, di ancorare l'invenzione e i contenuti che essa intende veicolare alla verità del documento, dell'effettuale, del reale, cioè allo storico.

3.4 - Il prisma

La verità storica controllata che, in un primo distanziarsi da Scott, compare nella lettera a Fauriel del 3 novembre, 1821, subisce inevitabilmente una revisione critica, tra 1823 e '27. La passione per l'empirico, di matrice ancora scottiana, lascia posto ad una geometrizzazione²²⁶ interna e esterna ai personaggi: mentre le linee del paesaggio si fanno più essenziali, pulite, e meno attratte dal gruppo di sensazioni visivo-uditive, i percorsi attanziali delle *personae* compiono archi netti, direzionati con sicurezza teleologica e adatti alla chiara esposizione di simmetrie.

Come abbiamo visto, però, il carattere costitutivo dell'invenzione, seppur sottilmente occultato - preme la coscienza della fluttuazione al di sopra del reale che inevitabilmente la macchina romanzesca produce - mantiene il testo in un equilibrio delicatissimo. Il finale, fino al '27, agisce appunto con una logica contenitiva e, insieme, come demistificazione e apertura alla realtà esistenziale²²⁷: cerca forse proprio di riportare a terra il mondo narrativo, di assicurarne la realtà storico-economica e sociale. Procedendo verso la Quarantana, però, questo non basta più: di fatto la parola "fine" viene posticipata, per lasciare spazio alla lunga campata della *Colonna infame*. Questo testo, non a caso integrato appieno nell'ultima revisione, è in effetti interpretabile come tentativo esterno, e estremo, di contenimento del romanzo. L'indagine storica si pone in continuità con l'apertura storica, irrisolta, del finale e ne intende compendiare l'equivocità *romanesque*. Ecco allora che la galleria di

De Cristofaro, *Manzoni*, p. 147.

²²⁴ G. Sertoli, *Su letteratura e ideologia (con qualche esempio)*, in «Nuova Corrente», 1972, 57-58, pp. 29 - 39.

²²⁵ I. Calvino, *I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 328 - 341.

²²⁶ E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, pp. 111 - 121.

sdoppiamenti interni al romanzo si allarga in una bivocità esterna; cioè il complesso dell'opera di Manzoni si muove a passo doppio, espandendo il *dialogo* fra gli elementi del romanzo oltre i limiti del romanzo stesso.

Sintomatico, nella nostra prospettiva, è il processo evolutivo del testo che, nato in adiacenza al *Fermo e Lucia*, si va modificando secondo una logica parallela a quella del romanzo. Inizialmente materiale per il capitolo V del tomo IV, l'*Appendice storica* - così nella primissima titolazione²²⁸ - guadagna lentamente autonomia andando a concludersi, stando alla lettera del Fauriel del 20 giugno²²⁹, nel '24, cioè al momento dell'avvio dei lavori di revisione della minuta. Una genesi che lascia immediatamente trasparire il suo carattere di continuità con il testo narrativo²³⁰ proprio in termini stilistici e tematici: già l'*Introduzione* appare riflesso dell'elaborazione concettuale intorno alla verosimiglianza e alle garanzie di autenticità del testo sviluppata nel *Fermo e Lucia*; quindi tutto lo sviluppo della trattazione - e in particolare la sua prima parte - procede per mezzo di racconto a “mettere in scena «fame, guerra, e peste»”²³¹. Esattamente come nei capitoli attigui, il I, il III e il IV, del tomo ultimo, Manzoni procede dando vita al dato storico, tratteggiando personaggi, filtrati e giudicati, e conferendo ritmo alla narrazione. Basti pensare alla sequenza di apertura, dalle “due femminelle”²³² alla scena di folla che, senza interruzioni, porta fino all'arresto del Piazza. In realtà però, già in *itinere* il testo inizia a assumere un'impostazione giuridica, più distanziata e meno disposta all'emotività e allo scandaglio psicologico. Solo poi, intorno al '27, si verifica un effettivo spostamento del trattato in direzione storiografica, per mezzo di una asciugatura del tessuto diegetico e di una disposizione più pianamente cronologica del materiale; le ambiguità intorno al termine “storia” scompaiono, indicando una acquisizione definitiva. Ne risulterà quello che Momigliano definiva “troppo

²²⁷ *Ivi*, p. 151.

²²⁸ Cfr. C. Riccardi, *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna Infame»*, Firenze, Le Monnier, 1991.

²²⁹ A. Manzoni, *Scritti linguistici e letterari*, a cura di L. Poma e A. Stella, Milano, Mondadori, 1974, pp. 915 - 916. E si ricordi che proprio Fauriel offre a Manzoni l'unico precedente di romanzo giudiziario con il suo *Le dernier jours du consolat*; cfr. S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 155.

²³⁰ G. Tellini, *Manzoni*, Roma, Salerno editrice, 2007, p. 275.

²³¹ C. Riccardi, *Introduzione* a A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984, p. xiv.

²³² A. Manzoni, *Storia della colonna infame (prima redazione)*, in *Storia della colonna infame*, a cura

logico”²³³, o meglio la definitiva scissione del verosimile dal vero storico. La redazione ultimata nel ‘42 organizzerà il testo con limpida sequenzialità, facendo regolarmente seguire al resoconto le testimonianze storiche, e a queste connettendo le interpretazioni giuridiche e le riflessioni dell’autore²³⁴. Come già ricorda la silloge di Pupino²³⁵, non pochi studi si sono concentrati sull’ambiguità statutaria dell’opera, sulla possibilità di ascrivere il testo alle categorie della narrazione fittiva o della storia. Ambiguità data, oltre che dall’endemica narratività dell’esposizione storica, dal permanere di elementi congetturali - in fondo, esattamente gli stessi dei *Récits des temps mérovingiens* di Thierry, proprio completati nel ‘40 - , e propriamente psicologici²³⁶, in funzione di amalgamanti dell’effettuale. I risultati sono anche categorie ibride come quella di romanzo-inchiesta, per Negri e Tellini²³⁷, o di racconto storico-saggistico, per Nigro²³⁸, piegato verso la *crime story*. In un certo modo, come già notava Vigorelli²³⁹, la *Colonna* è romanzo represso, che gradualmente cerca di scarnificare il tessuto narrativo, lasciando scoperto il nudo referto testimoniale²⁴⁰. Centrale è quindi notare che il procedere verso un minimo di narratività va a coincidere con un processo di allontanamento dalla forma romanzo, in effetti anticipando tutto quanto sarà definito nel *Romanzo Storico*. Come sappiamo, già tra ‘27 e ‘29, l’epistolario non nasconde il ribollire di un ripensamento a ampio spettro: “le mie opinioni attuali, in questo particolare, tendono affatto all’anarchia, per non dire alla distruzione totale dell’arte medesima”²⁴¹, ammette al Guicciardini. E nel ‘32, a Marco Coen spiega che “c’è una letteratura che ha per iscopo un genere speciale di componimenti, detti d’immaginazione; e dà o piuttosto cerca le regole per farli, e la ragione del giudicarli. Questa letteratura, non che io l’abbia posseduta mai, ma vo ogni giorno, parte dimenticando, parte discredendo quel poco che m’era paruto di saperne”²⁴². Si inframezza la polemica con Goethe, e la lettera che, a detta del

di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984, p. 105.

²³³ A. Momigliano, *A. Manzoni*, Milano, Principato, 1948, p. 163.

²³⁴ C. Riccardi, *Introduzione*, p. liii.

²³⁵ A. Pupino, «*Il vero solo è bello*», Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 30 ss.

²³⁶ *Ivi*, pp. 102 ss.

²³⁷ R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in «*Italianistica*», I, n. 1, 1972, p. 40; G. Tellini, *Manzoni*, p. 279.

²³⁸ S. S. Nigro, *Manzoni*, p. 174.

²³⁹ G. Vigorelli, *Introduzione* a A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Milano, Bompiani, 1942.

²⁴⁰ G. Tellini, *Manzoni*, p. 280.

²⁴¹ A. Manzoni, *Tutte le lettere*, I, p. 536 - 537.

²⁴² *Ivi*, p. 665.

testimone Carl Witte, intenderebbe “stigmatizzare il romanzo storico [...] come produzione completamente illecita di frivola mezza conoscenza, con un intollerante ibrido di Storia e Poesia, di Vero e Falso”²⁴³. Il lavoro di sistemazione teorica è ancora lontano, ma è inevitabile notare come la *Colonna infame* si qualifichi quale luogo di sperimentazione e verifica delle nuove ipotesi. Ciò che viene scritto nella seconda metà degli anni '40 illumina, in effetti, retrospettivamente: il romanzo storico risulta via non perseguibile, “essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa nè stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio”²⁴⁴. Di conseguenza l'autore “frughi nei documenti di qualunque genere, che ne rimangano, e che possa trovare”²⁴⁵, salvando il “verosimile” solo “esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale”²⁴⁶. In definitiva, “la storia, dico, abbandona il racconto”²⁴⁷. Tutto ciò, all'atto pratico, corrispondeva già alla *Colonna*. Di fatto cioè, entro la sede stessa del romanzo si inserisce la negazione stessa di quella forma narrativa. Certo, non si tratta ancora di annullamento dell'opera narrativa, ma il recupero scientifico-gnoseologico della “Storia” appare come argine compensativo, teso a preservare quell' “indigeribile” problematico, direbbe forse Sciascia²⁴⁸, che la precarietà del testo romanzesco non riesce a trattenere in sé senza risulterne compromessa. D'altro canto, Manzoni non è affatto nuovo a queste biforcazioni creative: il *Carmagnola* nasce vicinissimo alle *Osservazioni sulla morale cattolica* e *Adelchi* è strettamente interconnesso al *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Ma se il compendio storico della seconda tragedia si pone a lato del testo drammatico, nel caso dei *Promessi sposi* l'elaborazione storiografica arriva a conficcarsi nella carne stessa dell'opera²⁴⁹, istituendo una sorta di dialogo ravvicinato, quasi allo specchio, tra invenzione storica e analisi storica. Tutto ciò, si

²⁴³ J. F. Beaumont, *Manzoni and Goethe*, in «Italian Studies», 1939, II, pp. 138 - 139; e M. Puppo, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Messina-Firenze, D'Anna, 1979, p. 180.

²⁴⁴ A. Manzoni, *Del Romanzo storico*, p. 301.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 307.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 303.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 304.

²⁴⁸ Penso all'articolo *L'allergia morale degli italiani per “I promessi sposi”*, dal *Giornale di Sicilia*, 22 maggio 1973.

²⁴⁹ G. Tellini, *Manzoni*, p. 264.

noti, accade mentre in Italia i segnali di stanchezza del genere cominciano a essere evidenti, con gran diffusione di quella “bassa cucina”²⁵⁰ editoriale - che è poi figlia del “guazzabuglio di streghe, di spettri..etc”²⁵¹ che Manzoni ha avversato fin dalla lettera *Sul Romanticismo* - che più di una voce non manca di notare²⁵². Il distacco dalla storiografia antiquaria²⁵³, già diffuso nell’Europa che legge le prove capitali del realismo²⁵⁴, prepara di fatto alla nascita del Verismo.

Soffermiamoci sull’*explicit*, su quel settimo capitolo che essenzialmente prosegue oltre i fatti. Il breve lacerto compare, per stessa ammissione di Manzoni, come *specimen* di “storia della storiografia”, ovvero come riflessione epistemologica. In argomento sono alcuni dei precedenti sulla vicenda degli untori, i difetti “di verità” - che, per il nostro, sono sempre anche morali - di studi come quelli del Ripamonti, del Nani o del Muratori. A parte la registrazione dei singoli casi, Manzoni si diffonde particolarmente su Giannone, uscendo dal caso storico specifico e ponendone in evidenza i difetti metodologici. Con attenzione filologica sono inseguiti i plagi dell’autore, ne viene condannata l’acriticità, ponendo lo sguardo ben al di sopra della stessa *Colonna*. Le vicende degli untori non sono più obbiettivo del discorso, tanto che lo stesso autore parla di “digressione”. Non si tratta, in effetti, solamente di un processo di detrazione, e ciò risulta evidente dal noto commento a Parini, immediatamente di seguito:

Perchè allora era massima ricevuta che i poeti avessero il privilegio di profittar di tutte le credenze, o vere, o false, le quali fossero atte a produrre un'impressione, o forte, o piacevole. Il privilegio! Mantenere e riscaldar gli uomini nell'errore, un privilegio! Ma a questo si rispondeva che un tal inconveniente non poteva nascere, perchè i poeti, nessuno credeva che dicessero davvero.²⁵⁵

Il parere negativo sulle opinioni in versi dell’amato poeta è, evidentemente, solo funzionale; ciò che preme è evidenziare il “privilegio” dei poeti, il distanziamento dallo stesso in funzione di una chiara differenziazione di genere. Altra letteratura qui è

²⁵⁰ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 55.

²⁵¹ A. Manzoni, *Tutte le lettere*, I, p. 344.

²⁵² G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, p. 55.

²⁵³ De Cristofaro, *Manzoni*, pp. 30 - 31.

²⁵⁴ C. Riccardi, *Introduzione*, p. xliii.

²⁵⁵ A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, p. 98.

praticata: come già diceva Pupino, è in campo un'idea di "letteratura della verità"²⁵⁶ la cui magmatica, come già abbiamo visto, teorizzazione trova una breccia di emersione nello stesso frammento finale della *Colonna*. E, a riprova di quanto precedentemente affermato, significativo appare proprio il posizionamento, quale sigla finale, dello squarcio speculativo: infatti, nella riflessione sul genere storiografico, che nasce dal tessuto stesso della prova "de-romanizzante"²⁵⁷, compare uno tra gli apici di quel processo di "sliricamento" che per tutta la vita Manzoni persegue; un monito alla letteratura dell'inibizione del vero, della falsificazione, in somma della creazione poetica. Si tratta di auto-"discours"²⁵⁸, di introversione del discorso che diviene catalizzatrice tipologica di tutto il testo e che, a chiare lettere, investe anche i *Promessi sposi*. La *Colonna* è testo che, raccogliendo l'elaborazione teorica pronta a sfociare pochi anni avanti nel *Romanzo storico*, si definisce, crescendo e completandosi, per opposizione: opposta, nella propria dimensione statutaria, proprio al romanzo. I *Promessi sposi* è un testo capace, abbiamo visto, di guardare a sé stesso, di articolare una rete dialettica interna; questo a Manzoni non basta: la visione diviene prismatica nel momento in cui la scheggia della *Colonna*, internamente costruita dal confronto con l'esperienza storiografica dei vari Ripamonti e Verri, esternamente dal dialogo contrastivo con lo stesso organismo generatore, diviene un "di fuori", endogeno ma oggettivante. Non è un caso che Pupino²⁵⁹ raccolga la linea interpretativa che scorre fino a Hegel e all'idea che l'arte romantica possa, per mezzo del ripiegamento su sé stessa²⁶⁰, proiettarsi verso la filosofia e, soprattutto, la scienza. E la storia, per Manzoni come per molto ottocento, è proprio scienza, dell'effettuale e del "verificabile"²⁶¹.

Ecco allora che l'asse dialettico fittivo-effettuale che trascorre dai *Promessi sposi* alla *Colonna infame* si pone come trama orizzontale, incrociata al verticale contraddittorio tra datità storica e compensazione metafisica. Mentre la parola cerca di aprire vie, propiziare squarci, nella problematica aspirazione alla proiezione assiologica del

²⁵⁶ A. Pupino, «Il vero solo è bello», p. 200.

²⁵⁷ Mutuo il termine da E. Raimondi, *Il «sussurro fantastico». Dalla scena al romanzo*, in *Le pietre del sogno*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 103.

²⁵⁸ A. Pupino, «Il vero solo è bello», p. 201.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 205.

²⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker, Torino, Einaudi, 1967, pp. 16 - 17.

²⁶¹ A. Manzoni, *Del Romanzo storico*, p. 345.

reale, l'intera architettura discorsiva che la sostiene viene mostrata come labile, pronta a disgregarsi. Quasi che solo la doppia struttura, in inesausto contrappunto, possa garantire una sorta di stabilità: stabilità, certo, dialettica e dinamica. La *dualità* intrinseca così, seguendo le parole di Tellini²⁶², trova reale giustificazione nel luogo di incontro degli assi, nel punto in cui la ragione psicologica della maturità impone con chiarezza la direzione dell' "organismo" *Promessi sposi*. Scompare la "favola", "illusione troppo bella"²⁶³ del romanzo, e riaffiora la negatività della storia che sottostava alle tragedie; a questo punto però, dopo la *Colonna*, totalmente "diseroicizzata"²⁶⁴. Una negatività che, a ben vedere, appare esorcizzata solo dall'atto conoscitivo e divulgativo - cioè ancora dialettico - che è insito nella storia.

Si noti anche questo: la forza dinamica che cova nelle viscere del testo, la dialettica non pacificata che trascorre da romanzo a storia, nasce da una voce proteiforme, che problematizza istituendo un *dialogo* continuo tra le prospettive; tra narratore e Anonimo, oppure tra narratori e personaggi, tra eventi romanzeschi e eventi storici. A fianco del tumulto interno all'opera, dal '40 al '42, però va a trovare sede un'altra linea di controcanto, in buona parte esterna: quella delle tavole di Gonin - da ascrivere alla lista di quei vicinissimi, quali Fauriel e Visconti, che seguirono il divenire dell'opera di Manzoni quasi passo per passo - . Tavole che sono prodotto di una vera e propria "sceneggiatura"²⁶⁵ orchestrata a quattro mani, capace di scorrere come soprascrittura aggiuntiva²⁶⁶. De Cristofaro ricorda che fin da subito, almeno dal '28, numerose e varie sono le strumentalizzazioni, in particolare pedagogiche, del testo; tra parodizzazioni di diversa fattura e trasposizioni in musica proliferano anche edizioni non autorizzate e traduzioni visive²⁶⁷. Di fatto, nello stesso momento in tutta Europa corre la moda dei libri illustrati. Tutto questo concorre alla decisione di Manzoni di ricorrere allo *staff* di Gonin, che creerà un corredo di quasi cinquecento immagini. Lo sviluppo, abbastanza fitto tutto sommato, della sequenza visiva arriva effettivamente a collocarsi, appunta Nigro, come "terzo romanzo, per fumetti"²⁶⁸. In

²⁶² G. Tellini, *Manzoni*, p. 281.

²⁶³ *Ivi*, p. 263.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 42.

²⁶⁶ G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, p. 133.

²⁶⁷ F. De Cristofaro, *Manzoni*, p. 102.

²⁶⁸ S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 164. Ma per noi, si noti, i "romanzi" sono in realtà

effetti le tavole organizzano - appunto perché non soccorre da didascalia²⁶⁹ ma, per esplicita scelta registica, inframmezzate alle parole con precisione chirurgica²⁷⁰ - una tela di richiami e allusioni che si pone a contrappunto con il testo, in *dialogo*: si pensi al gioco di ribaltamenti che una tavola del capitolo sesto, con il terzetto Agnese-Renzo-Lucia in discussione intorno al matrimonio a sorpresa, instaura con l'ultima tavola dell'ultimo capitolo, con i medesimi personaggi, "chiasticamente"²⁷¹ invertiti ma ugualmente posizionati (quando, per esempio, sappiamo che nel finale del capitolo XXXVIII la presenza di Agnese è tutt'altro che evidente). O, ancora come nota Nigro, al parallelismo che instaura la stessa ultima vignetta del romanzo con l'apertura grafica, immediatamente seguente, della *Colonna infame*: dalla domestica serenità di un interno all'esterno di una casa rasa al suolo; dalla centralità statuaria, ma ironica, di Renzo, in piedi in mezzo alle donne, allo spiccare, mesto, della colonna²⁷². Anche Momigliano²⁷³ notava come alcuni quadri fossero chiare esplicazioni di informazioni non verbalizzate: riferisce a quel ritratto di Don Rodrigo che non compare all'interno del capitolo VII, unico luogo del romanzo in cui compaiono attributi fisici del nobile - al momento della vestizione, dopo il colloquio con Fra Cristoforo - , ma nel primo capitolo, al primo apparire del nome di questi. Quasi come raffigurazione concreta di quel "lampo"²⁷⁴ che invade la fantasia di Don Abbondio. Come già abbiamo accennato, tutto questo corrisponde alla comparsa di un'altra voce, potremmo dire, rivolta all'organismo testuale (in un certo modo riecheggiando il ruolo delle didascalie del *Fermo e Lucia*) e cioè all'intromissione di una ulteriore angolazione critica. In questo modo le possibilità prospettiche dei *Promessi sposi* si allargano, in effetti fino a far quasi intravedere un pericolo di frammentazione che è scongiurato dalla fortissima forza centripeta che lo stesso autore impone a tutta la galassia testuale. E dimostrazione di tale forza è proprio il fatto che addirittura un autore esterno, eteroclito, si sia fatto imbrigliare.

Certo, se si guarda a questa fase dall'altezza degli ultimi lavoro manzoniani, allora

di più.

²⁶⁹ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 65.

²⁷⁰ G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, p. 132.

²⁷¹ *Ivi*, p. 166.

²⁷² S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, p. 155.

²⁷³ A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi. Da un manoscritto inedito*, in «Pegaso», 2, 1930, p. 325.

²⁷⁴ *PS*, cap. I, r. 243.

l'esperienza degli anni quaranta appare come momento di acquisizione definitiva. Penso al dialogo *Dell'Invenzione* e alle *Osservazioni comparative*. La forma *dialettica* diviene evidentemente visibile, precisamente dichiarata. In effetti, la struttura a contraddittorio del saggio sulla creazione letteraria è pressoché un *unicum* nel percorso letterario dell'autore, oltretutto prodotta dall'incontro realmente dialettico con il platonismo rosminiano²⁷⁵. L'incompiuto saggio storico, quindi, teso a ricercare una soluzione definitiva per la questione storica che da sempre, dal *Trionfo della Libertà*, tormenta Manzoni, sceglie la via scopertamente analogica e comparativa: una lettura critica della rivoluzione italiana del '59 è possibile proprio in controluce ai fatti francesi dell'89 e del Terrore. E tutto ciò, a ben vedere, dimostra una continuità di atteggiamento che interessa tutto il lavoro artistico di Manzoni nel suo procedere verso la maturità; dalla fisicità forte, antitetica e dialogica, delle prime prove e soprattutto degli *Inni*, alla sperimentazione di quella forma epica di teatro che è di fatto forma "aperta", proiettata sull'utenza. Il fulcro di tale percorso rimane però il romanzo, e la sua prismatica complessità, accennata e insistentemente occultata, problematica e apparentemente risolta. Tutto questo si fonda su una organica duplicità, che emerge nel *duo* di personaggi e nella stessa bivocità del dettato romanzesco, per poi mostrarsi come motore pulsante di una inquieta e non pacificabile dialettica interiore, morale, filosofica e psicologica.

²⁷⁵G. Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993.

BIBLIOGRAFIA

A. Manzoni, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964.

A. Manzoni, *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Ricciardi, Milano-Napoli, 1973.

A. Manzoni, *Opere di A. Manzoni*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, 1943.

A. Manzoni, *Inni sacri*, a cura di F. Gavazzoni, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda editore, 1997.

A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di G. Lonardi e P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992.

A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, a cura di G. Lonardi, commento di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1989.

A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, a cura di I. Sanesi, Firenze, Sansoni, 1958.

A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1986.

A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di G. Lonardi, commento di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992.

A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di n. Sapegno e G. Viti, Firenze, Le Monnier, 1989.

A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984 - 2008.

A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. S. Casanova, Milano, Rizzoli, 1981- 2001.

A. Manzoni, *Scritti linguistici e letterari*, a cura di L. Poma e A. Stella, Milano, Mondadori, 1974.

A. Manzoni, *Opere inedite o rare*, a cura di R. Bonghi, Milano, Rechiedei, 1887.

A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986.

A. Manzoni, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di C. Carena, a cura di U. Muratore e M. Castoldi, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, diretta da G. Vigorelli, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2004.

Manzoni e il realismo europeo, a cura di G. Oliva, Milano, Mondadori, 2007.

- A. Accame Bobbio, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- G. Baldi, *I Promessi sposi: progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985.
- G. Bàrberi Squarotti, *Teorie e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965.
- G. Bàrberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- G. Bàrberi Squarotti, *Le maschere dell'eroe*, Lecce, Milella editore, 1990.
- G. Bàrberi Squarotti, *Il tragico nel mondo borghese*, Torino, Giappichelli editore, 1974.
- J. F. Beaumont, *Manzoni and Goethe*, in «Italian studies», II, 1939.
- G. Bonelli, *La parola sbagliata*, Torino, Celid, 2007.
- I. Calvino, *I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- L. Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972.
- R. Chase, *The american nove and its tradition*, New York, Anchor Books, 1957.
- G. Colombo, *Scritti su Manzoni*, a cura di I. Biffi, Milano, Jaca Book, 2009.
- G. Contini, *Antologia manzoniana*, Firenze, Sansoni, 1989.
- E. De Angelis, *Qualcosa su Manzoni*, Torino, Einaudi, 1975.
- R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- F. De Cristofaro, *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, Firenze, Olschki, 2006.
- N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969-2000.
- G. Getto, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971.
- P. Gibellini, *La parabola di Renzo e Lucia*, Brescia, Morcelliana, 1994.
- G. W. F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker, Torino, Einaudi, 1967.
- F. Jameson, *L'inconscio politico*, trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990.
- R. H. Lansing, *Stilistic and structural duality in Manzoni's «Promessi sposi»*, in *Italica*, 3, 1976.
- G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965.
- G. Lonardi, *Manzoni e l'esperienza del tragico*, Modena, Mucchi, 1994.
- G. Lonardi, *Ermengarda e il Pirata*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- J. M. Lotman, *Il testo e la storia*, trad. ti. M. Boffito, Bologna, Il Mulino, 1985.
- G. Lukács, *Il romanzo storico*, trad. it. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1977.

- G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di F. Saba Sardi, Parma, Nuova Paratiche editrice, 1994.
- R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- G. Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994.
- A. Marchese, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994.
- S. Mastellone, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1955.
- F. Mattesini, *Letteratura e religione. Da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- A. Momigliano, *A. Manzoni*, Milano, Principato, 1948.
- A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi. Da un manoscritto inedito*, in «Pegaso», 2, 1930.
- G. Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in «Italianistica», I, n. 1, 1972.
- S. S. Nigro, *Alessandro Manzoni*, in *La letteratura italiana*, a cura di C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996.
- M. Pastore Stocchi, *Agnese, la lontananza e il turcimanno*, in «Lettere italiane», 1974, XXVI.
- E. A. Poe, *Literary Notices*, in «The Southern Literary Messenger», 1835, I, 9.
- G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- A. Pupino, «*Il vero solo è bello*», Bologna, Il Mulino, 1982.
- M. Puppo, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Messina-Firenze, D'Anna, 1979.
- E. Raimondi, *Il Romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974.
- E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- E. Raimondi, *Le pietre del sogno*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- C. Riccardi, *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna Infame»*, Firenze, Le Monnier, 1991.
- L. Russo, *I personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1970.
- L. Sciascia, *L'allergia morale degli italiani per "I promessi sposi"*, dal Giornale di Sicilia, 22 maggio 1973.
- G. Sertoli, *Su letteratura e ideologia (con qualche esempio)*, in «Nuova Corrente», 1972, 57-58.

- A. Spranzi, *L'altro Manzoni*, Milano, Ares, 2008.
- B. Stagnitto, *Manzoni e la guerra contro il tempo*, Padova, Liviana editrice, 1973.
- B. Stoppelli, *Manzoni e il tema di Don Giovanni*, in «Belfagor», XXXIX, 1984.
- G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- G. Tellini, *Manzoni*, Roma, Salerno editrice, 2007.
- C. Varese, *Manzoni uno e molteplice*, Roma, Bulzoni, 1992.
- C. Varese, *Fermo e Lucia*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- G. Vigorelli, *Introduzione a A. Manzoni, Storia della colonna infame*, Milano, Bompiani, 1942.

INDICE DEI NOMI

H. Abert; 22; 26; 28; 31; 33; 76; 78; 81

Acciaiuoli F.; 28; 38; 51; 53; 56; 59

Alighieri D.; 6

Annoni C.; 12; 15

Aristotele; 3; 4; 14

Auerbach E.; 61; 81; 151

Bachtin M.; 3; 5; 8; 15; 128; 179

Bacone F.; 8

Bardon M.; 111; 124

Bàrberi Squarotti G.; 125; 126; 130; 133; 134; 135;
138; 140; 141; 149; 159; 179

Beaumarchais P.-A. C.; 33; 81; 151

Beaumont J. F.; 172; 179

Belinskij V. G.; 165

Bertati G.; 32; 33; 34; 36; 38; 54; 56; 57; 59; 66; 80

Bertoldi A.; 6; 14

Biancolelli D.; 27; 38; 42; 44; 45; 46; 49; 50

Blumenberg H.; 7; 8; 10; 15; 101; 124

Boitani P.; 79

Bologna C.; 101; 125; 126

Bonelli G.; 139; 162; 166; 179

Bradecki T.; 99

Bramani L.; 24; 73; 74; 81

Brunet M.; 103

Burgio A.; 5; 10; 14

Cabani M. C.; 2; 15

Caillois R.; 82; 90; 125

Calasso, G. P.; 79

Calvino I.; 169; 180

Carandrini S.; 79

Caretti L.; 134; 180

Casertano G.; 3

Cervantes M. de; 8; 61; 62; 64; 66; 69; 70; 80; 102;
106; 107; 108; 109; 110; 111; 112; 120; 122; 124

Challe R.; 106; 107; 108; 109; 124

Chojecki E.; 82

Cicognini F.; 26; 49

Condillac E. B.; 103

Cormier J.; 106; 107; 108; 109; 124

Corneille P.; 28

Cousin V.; 128; 130; 181

Crébillon P. J.; 98; 102

Curi U.; 24; 25; 28; 32; 41; 49; 69; 71; 80; 83

Curtius, E. R.; 7

D'Amico F.; 37; 81

Da Ponte L.; 9; 16; 19; 23; 24; 31; 33; 34; 36; 38; 43;
45; 51; 54; 57; 58; 59; 62; 65; 66; 72; 75; 76; 80; 81;
123

De Angelis E.; 147; 163; 165; 166; 169; 180

De Berti R.; 176; 180

De Bevette G. G.; 25; 44; 81

De Cristofaro F.; 125; 135; 137; 155; 158; 168; 173;
175; 176; 180

Della Volpe G.; 167

Dent E. J.; 35; 81

De Sanctis F.; 13

Descartes R.; 8; 103; 105

De Solis J. D.; 102

Detienne M.; 101; 126

Diderot D.; 102; 103; 111; 112; 113; 114; 115; 116;
117; 118; 119; 120; 121; 124; 125; 126; 129; 155

Einstein A.; 34; 35; 36; 37; 81

Fabre J.; 98; 99; 103; 125

Farinelli A.; 72; 76; 79

Fauriel C.; 126; 169; 170; 175

Fichte J. G.; 10

Florenskij P. A.; 7; 8; 15

Forni P. M.; 160

Frare P.; 125; 127; 140; 143; 154; 180

Frye N.; 149; 180

Galassi G.; 79

Gazzaniga G.; 32; 34; 36; 54; 57; 59

Geffriaud Rosso J.; 112; 125

Gibellini P.; 138; 167; 180

Gluck C. W.; 22; 31; 35; 36

Goldoni C.; 26; 29; 30; 31; 32; 36; 38; 51; 57; 58; 59;
80; 82; 151

Gonin F.; 162; 175

Goulart S.; 102

González Palecia A.; 25

Happellius E. G.; 102

Hegel G. W. F.; 10; 11; 13; 116; 174; 180

Helvétius C. A.; 102; 103

Herman J.; 88; 94; 96; 97; 98; 120; 121; 125

Hobbes T.; 103

Holbach P. H. T.; 103

Huet M.-H.; 114; 125

Huizinga J.; 2

Jameson F.; 134; 180

Jaucourt L.; 102

Johnson S.; 80

Jouve P. J.; 22; 82

Kant I.; 9; 10; 15; 103

Kerény K.; 101; 125

Kierkegaard S.; 24; 60; 82

Kirby J. H.; 74; 75

Köhler E.; 115; 116; 119

Kostkiewiczowa T.; 105; 121

Kunze S.; 32; 34; 60; 61; 82

La Mettrie J. O.; 102

Lansing R. H.; 126; 180

Lanson G.; 50; 84

Leibniz G. W.; 102; 103

Lessing G. E.; 9; 15

Lévinas E.; 6; 15; 68

Lewis M. G.; 102

Lonardi G.; 126; 142; 143; 144; 145; 146; 154; 178;

- 180
 Lotman J. M.; 11; 15
 Lucente G. L.; 160
 Lukàcs G.; 162
 Luperini R.; 133; 181
- Macchia G.; 24; 25; 27; 29; 38; 42; 43; 44; 45; 50; 53; 61; 72; 75; 82; 84; 125
 Manzoni A.; 11; 12; 13; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 140; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 154; 155; 156; 157; 158; 159; 162; 163; 165; 166; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 182
 Marchese A.; 132; 135; 136; 137; 140; 146; 168; 181
 Marinelli L.; 82; 125
 Mariti L.; 79
 Martinetti P.; 8
 Mastellone S.; 128; 130; 181
 Mattazzi I.; 85; 89; 92; 97; 116; 125
 Mattesini F.; 134; 181
 Maupertuis P. L. M.; 9; 15
 Mendelssohn M.; 74
 Metastasio P.; 30
 Mila M.; 20; 22; 26; 30; 34; 35; 37; 71; 73; 76; 78; 82
 Migliori M.; 3; 4
 Molière; 9; 27; 28; 32; 33; 37; 38; 44; 46; 47; 49; 50; 51; 53; 54; 56; 58; 59; 60; 64; 65; 68; 69; 74; 76; 80; 81; 117; 149
 Molina T. de; 9; 24; 25; 26; 28; 34; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 47; 50; 56; 60; 61; 62; 64; 76; 77; 78
 Molla J.; 25
 Momigliano A.; 171; 176; 181
 Moretti F.; 10; 11; 12; 15
 Mozart W. A.; 9; 16; 20; 22; 23; 24; 26; 28; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 45; 51; 54; 56; 59; 60; 65; 70; 71; 73; 74; 76; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 123; 151
 Mylne V.; 97; 125
- Negri R.; 171; 181
 Newton I.; 102
 Nigro S. S.; 133; 135; 138; 154; 158; 170; 171; 175; 176; 181
 Nissen J.; 35
 Novalis; 10
 Nygren A.; 42; 82
- Omero; 2; 5
- Pascal B.; 103; 136
 Pastore Stocchi M.; 161; 181
 Paterson A. K. G.; 26
 Petrarca F.; 145
 Pirrotta N.; 26; 28; 29; 30; 35; 39; 70; 71; 82
 Platone; 3; 4; 5; 14
 Poe E. A.; 129; 181
 Ponzio A.; 3; 15
 Potocki J.; 11; 12; 16; 82; 83; 85; 86; 87; 88; 90; 91; 93; 94; 95; 97; 100; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 111; 112; 113; 114; 116; 117; 119; 120; 121; 122; 123; 124; 125; 126; 129; 155; 166
- Pozzi G.; 175; 176; 181
 Prévost A. F.; 98
 Propp V.; 6; 15
 Proust J.; 114
 Pruner F.; 113; 119; 120; 126
 Pupino A.; 155; 171; 174; 181
 Puškin A. S.; 27
- Racine J.; 145
 Radrizzani R.; 82; 83; 84; 89; 90; 106; 123
 Raimondi E.; 128; 130; 131; 133; 135; 136; 137; 138; 139; 141; 142; 150; 152; 157; 160; 161; 166; 167; 174; 181
 Rank O.; 70; 82; 83
 Riccardi C.; 170; 171; 173; 178; 181
 Rosset F.; 12; 16; 82; 83; 87; 88; 89; 95; 96; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 110; 114; 123; 124; 126
 Rossini G.; 151
 Rousset J.; 26; 34; 46; 47; 56; 79; 83
 Russo L.; 162; 163; 164; 178; 181
- Sade D. A. F.; 102; 117; 124
 Sainati V.; 4; 16
 Sarmati E.; 93; 97; 100; 103; 106; 107
 Segre C.; 65
 Sermain J.-P.; 88; 97
 Schelling F.; 10
 Schlegel F.; 10
 Sciascia L.; 172; 182
 Scott W.; 128; 133; 156; 165; 169
 Sertoli G.; 169; 182
 Shadwell T.; 42
 Shaw G. B.; 73; 83
 Skrzypek M.; 102; 103; 104
 Smietanski J.; 113; 126
 Soons A.; 61; 83
 Sorrentino S.; 9; 10; 14
 Spinoza B.; 121
 Spranzi A.; 125; 126; 162; 182
 Starobinski J.; 23; 24; 73; 78; 83
 Stewart P.; 97; 126
 Stoppelli P.; 149; 150; 163; 182
 Strappini L.; 70; 83
- Tellini G.; 170; 171; 173; 175; 182
 Terrasson J.; 73; 75
 Tessitore F.; 11
 Testa E.; 4; 16
 Tice, T. N.; 9; 14
 Triaire D.; 12; 16; 82; 83; 85; 86; 87; 88; 89; 91; 93; 94; 95; 103; 104; 105; 114; 121; 122; 123; 124; 126
- Varese C.; 125; 155; 182
 Vernant J.-P.; 101; 126
 Vernière P.; 111; 126
 Vescovo P.; 76; 83
 Vigorelli G.; 171; 179; 182
 Visconti E.; 127; 129; 175
 Voltaire F.; 9; 10; 16; 74; 102; 124; 126
- Watt I.; 4; 16; 71; 72; 77; 83

Wertheimer J.; 24; 35; 49; 68; 70; 74; 83
Wilson A.; 111; 112; 121; 126

Zaniol; 58; 80
Zeno A.; 30
Zehentner; 25; 38
Zoltowska; 111